4° Mus. Th.
890
-a-

N 11802

4° Mus. Th. 890 a

890 a

Lingke

Günther Schulz van Endert

George Friedrich Lingkens,
Churfürstl. Sächs. Bergraths,

Kurze Musiklehre,

in welcher

nicht allein die Verwandschaft aller Tonleitern, sondern auch die jeder zukommenden harmonischen Sätze gezeigt, und mit praktischen Beyspielen erläutert werden.

Leipzig,
bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf 1779.

W VI: 1

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

ERZIEHER AKADEMIE DER ADOLF-HITLER-SCHULEN

(757 f-7)

Vorrede.

Der Verfasser des gegenwärtigen Werks ist seit kurzem, während des Drucks desselben, verstorben. Er gehört zu den Dilettanten, die sich angelegen seyn lassen, musikalischen Wahrheiten nachzudenken, und sich mit der Theorie bekannt zu machen, ohne besonders stark in der Ausübung zu seyn. Die Laute und das Clavier waren die Instrumente, die er zu seinem Vergnügen gewählt hatte. Beyde gaben ihm Gelegenheit den Gründen der Harmonie nachzuspüren, und einen Zusammenhang der harmonischen Sätze zu erfinden, der, wenn er auch manchem Leser ein wenig gesucht scheinen sollte, doch für ihn viel Bündiges und Einleuchtendes hatte.

Er war ein Mitglied der correspondirenden Societät der musikalischen Wissenschaften, die im J. 1738 in Leipzig gestiftet ward, und wovon man die ausführliche Nachricht im zweyten Theile des dritten Bandes der Mizlerischen musikalischen Bibliothek S. 346. nachsehen kann. Im J. 1744 übergab er der Societät zwo Intervallentabellen, die von allen Mitgliedern einhellig gebilligt und bewundert wurden. Diese Tabellen sollten in den eigenen Schriften, die die Gesellschaft herausgeben wollte, gedruckt erscheinen. Da aber die damalige musikalische Welt vielleicht nicht so gern las, als die Mitglieder schrieben, so sind auch diese Tabellen damals nicht bekannt worden; bis der Verfasser im J. 1766 selbst Anstalt machte, und sie in einem eigenen Tractate, unter dem Titel herausgab: Die Sitze der musikalischen Hauptsätze in einer harten und weichen Tonart, und wie man damit fortschreitet und ausweichet, in zwo Tabellen entworfen, erklärt, und mit Exempeln erläutert.

Er bekam darüber einen berühmten und einsichtsvollen Musikgelehrten in Berlin zum Gegner, welcher im vierten Bande der allgemeinen deutschen Bibliothek dem Hrn. Lingke zwar seinen Beyfall nicht ganz versagte; aber doch in sechs Puncten von seiner Meynung abgieng. Die darauf erfolgte Antwort findet man im 42sten Stück der Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend, vom J. 1768. Es kam hierauf, von Seiten des Berliner Gegners, eine weitere Erklärung seiner Einwendungen, im 24sten Stücke

des

des 3ten Bandes besagter Nachrichten und Anmerkungen, zum Vorschein, und Hr. Lingke unterließ nicht im 47sten und folgenden Stücken abermals darauf zu antworten. Der Streit fieng an ein wenig hitzig zu werden; es war daher von Seiten des Letztern die beste Parthey, die er ergreifen konnte, daß er zum Schluß seiner Antwort sich die Erlaubniß ausbat, nicht weiter antworten zu dürfen. Es kam indeß im 17ten Stücke der Nachrichten vom J. 1770 noch ein Zusatz zu den Hrn. Lingken gemachten Einwendungen hinzu, wogegen dieser nichts erwiederte; wohl aber einen Freund fand, der im 38sten Stücke eben derselben Wochenschrift, mit einem wohlgemeynten Versuche zur Vereinigung zweyer in Streit gerathener Tonlehrer auftrat.

Daß Herr Lingke, nach dem allen, in seiner Meynung fest geblieben, ersieht man aus gegenwärtigem Tractate, welcher ganz auf den ersten gebauet ist, und eigentlich eine nähere Anwendung seiner Grundsätze auf die Ausübung der Harmonie enthält. Ich unternehme es nicht, den Werth oder Unwerth der Lingkischen Hypothese zu entscheiden. Es schadet nicht, wenn man einerley Sache von verschiedenen Seiten ansehen und betrachten lernt; wir erweitern dadurch unsere Einsichten, und schärfen unsere Urtheilskraft, wenn wir uns auch die Ausübung der Kunst nicht erleichtern. Denkenden Köpfen sind paradoxe Meynungen immer bemerkenswerth; und vielleicht wäre manche Wahrheit nicht entdeckt worden, wenn nicht andere drum herum gearbeitet, und den Weg dazu eröfnet hätten.

ten. Wer weiß, wozu ein künftiger Theoretiker, der in der Musik Epoche zu machen gedenkt, die Lingkische Hypothese nutzt; vielleicht weckt einer damit die alten modos musicos, die Mattheson so muthwillig, bey lebendigen Leibe, begrub, wieder von den Todten auf; vielleicht erfindet ein zweyter Rameau damit ein neues System der Harmonie, wenn man es nicht in den beyden Tractaten des Hrn. Lingke schon findet; vielleicht — doch was liegt daran, alles voraus zu sagen, was in Zukunft erfunden oder nicht erfunden werden wird? Man erlaube mir, meines Herzens Meynung aufrichtig zu sagen!

Die Musik hat, vom Pythagoras an bis auf — Männer gehabt, die alle Intervalle mit der Elle zu messen verstanden, und mit den fünf Speciebus der Rechenkunst das Herz rühren wollten; sie hat Männer gehabt, die, von der Nothwendigkeit eines Systems, nicht allein der Harmonie, sondern der Musik in ihrem ganzen Umfange, überzeugt, Entwürfe dazu machten, und nicht ausführten; Männer, die, anstatt aus dem A B C eine Sprache zu bilden, die Sprache in ein A B C auflösten. Indem man so im Felde der Theorie sich immer um einen Punct herumdrehete, bald einen Schritt vorwärts, bald wieder zurück that, drangen andere mit Geist und Kühnheit in das Gebiet der Praxis ein, und machten Eroberungen, die sie bis an die äußersten Grenzen verfolgten, so daß sie darüber von aller Welt angestaunt wurden. Freylich wohl ist ein dummes Erstaunen nicht die edelste Art des Beyfalls,

den ein Künstler in der Musik, der eigentlichen Sprache der Empfindungen, zu fodern berechtigt ist, und er muß doch den rechten Weg ein wenig verfehlt haben; wann ihm nichts weiter als dieses auf demselben aufstößt. Aber werden ihn die Mathematiker, die Rechenmeister und Systemenschmiede wohl auf den rechten Weg weisen? Ich zweifle gar sehr. So schätzbar mathematische, arithmetische und systematische Kenntnisse an sich selbst sind, so wäre doch zu wünschen, daß man weniger Geschrey damit erhübe, und nicht so viel davon der Musik, zu ihrer vermeynten Aufklärung, aufdringen wollte. Denn die Töne sich als Größen denken; ihre Verhältnisse in Linien und Zahlen darstellen; die Intervalle, wie Zwirnsfaden, in einen Knäuel zusammenwickeln, ist doch noch lange das nicht, was zur Hervorbringung einer guten Melodie und reinen Harmonie erfordert wird. Besser wäre es, den rhetorischen oder ästhetischen Theil der Musik mehr und fleißiger zu bearbeiten, so wie es von geschickten Männern mit dem grammatischen geschehen ist. Die Praxis würde dadurch gewinnen; Componisten und Ausführer würden vor Abwegen bewahrt werden, auf welche heut zu Tage die Musik sich leider alle Augenblicke muß führen lassen. Und vielleicht würden auch bloße Liebhaber derselben, die zugleich Kenner seyn wollen, mit mehr Einsicht davon sprechen, wenn man ihnen die Sachen von einer Seite vorstellte, die jeder denkende Kopf faßt und begreift; anstatt daß man ihm Grundlehren vorträgt, die er entweder nicht versteht, oder von denen er den Nutzen nicht einsehen kann.

Was ich hier sage, geschieht nicht in der Absicht, die Gelehrsamkeit und die Verdienste dieses oder jenes berühmten Mannes zu verkleinern; sondern nur den Mißbrauch ein wenig zu rügen, der bisweilen mit Dingen getrieben wird, die bey einer unstatthaften Anwendung auf Gegenstände, mit denen sie in keiner nothwendigen Verbindung stehen, mehr Rauch als Licht von sich geben.

Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
Cogitent.

HOR. ART. POET.

Leipzig, den 1. October 1779.

Johann Adam Hiller,
Musikdirector der Akademie.

Von

Von

Klängen.

Jeder einfache Laut, nach einer gewissen Größe, den ein musikalisches Instrument angiebt, heißt der **Einklang**, (Monas, Unisonus, s. unus sonus), oder auch nur bloß der **Klang**, **Son**, (Sonus), und wenn ihn die Kehle eines Sängers vorbringt, die **Stimme**, (Vox). Diese beyden Wörter, Klang und Stimme werden, unbeschadet des Begrifs in der Musik, eines für das andere genommen. Der Klang verhält sich zur Harmonie, wie die Einheit zur Zahl, wie das Einfache zum Zusammengesetzten, wie das Instehende zur Zeit, und wie ein Theil zum Ganzen; denn, gleichwie keine Zahl seyn würde, wenn nicht Einheiten, nichts Zusammengesetztes, wenn nichts Einfaches, keine Zeit, wenn nichts Instehendes, und kein Ganzes, wenn nicht Theile wären; also würde auch keine Melo-

die, kein Ton, kein Satz, keine Harmonie, ja gar keine Musik seyn, wenn nicht die Klänge zu diesem allen, die Grundtheile und ersten Anlagen wären. So weit, und so gründlich urtheilte schon vor 144. Jahren, ein scharfsinniger **Krüger**, in seiner Synopsi musices, p. m. 2. die er 1630. als damaliger Musikdirector bey der Cathedralkirche zu St. Nicolai in Berlin, herausgegeben, und urtheilt noch immer gründlich.

Die Klänge auf den Instrumenten, nach ihrer Höhe und Tiefe betrachtet, sind von einerley oder verschiedener Größe, folglich sind sie in Ansehung dessen, unter sich **gleich**, oder **ungleich**. 2.) Sind **sie**, nach der Natur ihres Instrumentalklingens, auch von verschiedener Beschaffenheit, folglich sind sie in Ansehung dessen, einander **ähnlich**, oder **unähnlich**. Z. B. einerley Klänge auf einerley Instrumente, als c c auf einem Claviere sind einander gleich, und auch ähnlich, hingegen sind zweyerley Klänge auf eben demselben, als c und g, unter sich ungleich, bleiben sich aber ähnlich; einerley Klänge auf zweyerley Instrumenten, als c auf einem Claviere, und eben dieses c auf einer Traverse rc. sind einander gleich, hingegen unter sich unähnlich; endlich sind zweyerley Klänge auf zweyerley Instrumenten, als c auf einem Claviere, und g auf einer Traverse, jedes gegen das andere, sowohl ungleich, als unähnlich. 3.) Sind die Klänge auf einem und dem andern Instrumente, in Betracht ihres Vernehmens, bekantermaßen nicht allein von mancherley Stärke und Schwäche, sondern sie können auch im Spielen auf einem und eben demselben Instrumente, bald stark und schwach tractirt, oder auch gedämpft werden. Auf diese dreyfache Kenntniß der Instrumentalklänge, nach ihrer **Quantität** und **Qualität**, kommt, bey der Auswahl sich wohl zusammenschickender Instrumente zu einer Musik, ein vieles an. Ueberdieß hat man noch auf zwo

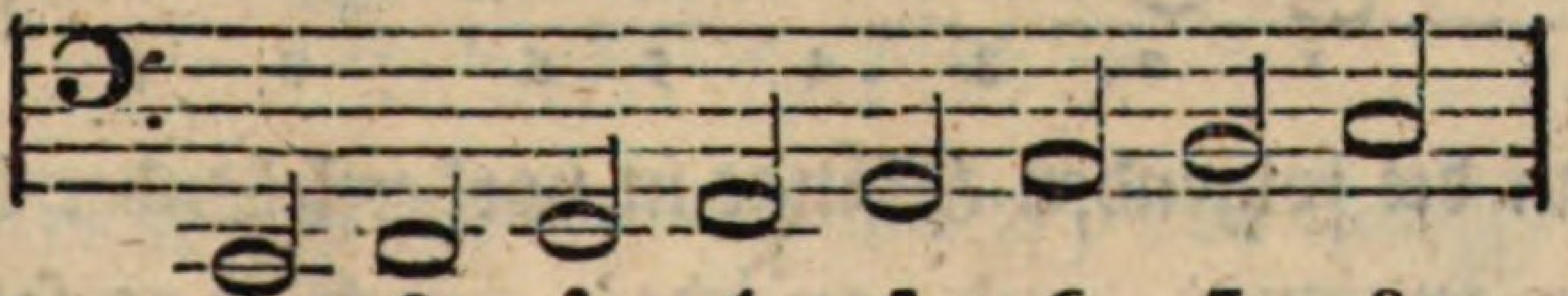
beson-

besondere Eigenschaften bey den Klängen Acht zu haben, vermöge welcher 1.) eine klingende Größe in einerley Tonart, mit einer andern verbunden, mehr und weniger angenehm, ins Gehör fällt; so klingt z. E. in A moll, das gis zu h, als großer Sexten- und zu e, als großer Terzienklang, viel schöner, als vergrößerter Quinten, und Secundenklang zu c und f. Noch weit verschiedener wird 2.) der Gehörseindruck eines und eben desselben Klangs, wenn er so gar in zweyerley Tonarten auch zwey verschieden klingende Größen abgeben muß, so ist z. B. der vorher vergrößerte Quintenklang *g zu c in A moll, auch zugleich der kleine Sextenklang ᵇa zu eben dem c, in C moll, F moll, Es dur, wie ich es in dem 42sten Stück der musikalischen Nachrichten und Anmerkungen Herrn Hillers, Leipzig den 15ten October 1770. in einer Vor- und Anzeige angegeben, und mit Exempeln bestätiget habe.

Von Klangleitern.

Die achtfache Klangreihe auf dem Claviere, von dem Primklange C an, bis zu seinem Octavklange c, nach fünf großen und zwey kleinen Stufen, in welcher der große Terzienklang e, und der große Septimenklang h, die beyden Charakter der harten C Tonart sind, heißt ihre Stamm- oder

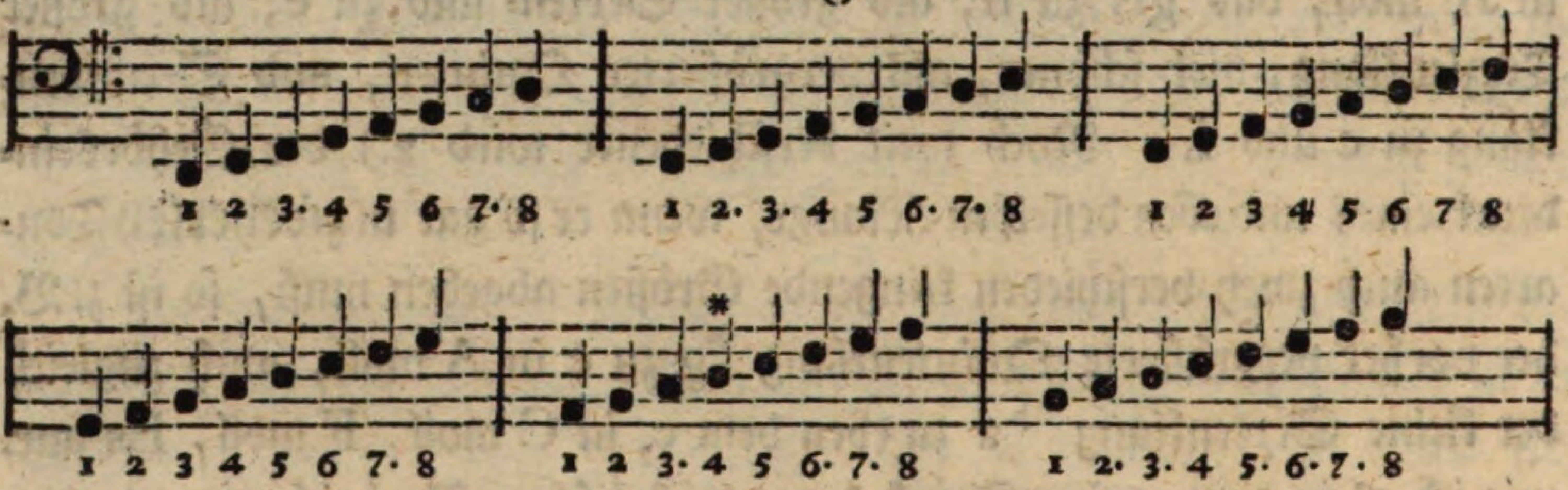
Hauptklangleiter.



Wenn man die folgenden Klänge in dieser Leiter, wieder zu Primklängen annimmt, und von jedem nach eben dergleichen Stufen, zu seinem Octavklange, als von D zu d, von E zu e u. s. w. fortzählt, so

nennet man nachstehende mit ihr genaue Gemeinschaft habende sechs ähnliche Klangreihen, ihre Stammverwanden, oder

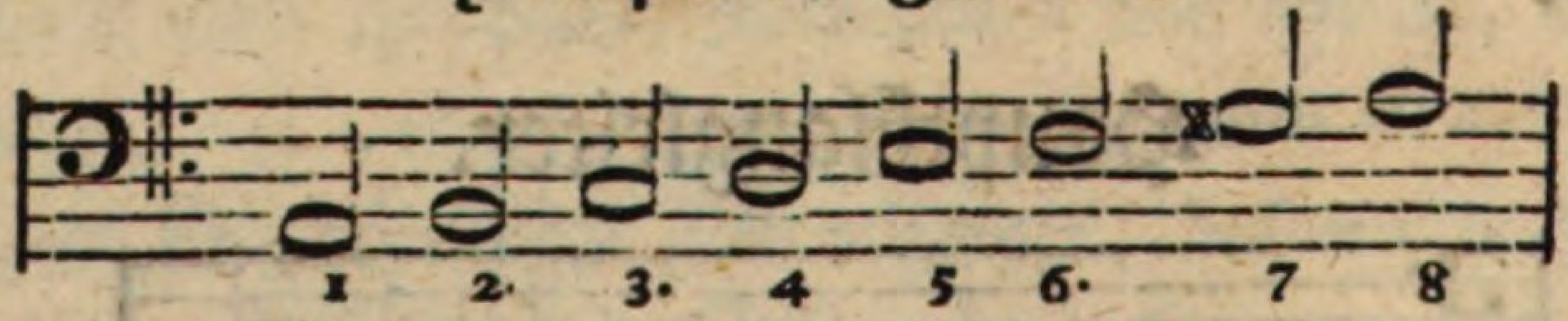
Nebenklangleitern.



Hier sieht man deutlich, daß die sechste a moll Nebenleiter, in C dur, die oben mit einem Stern bezeichnet ist, eben dieselbe Leiter sey, die in der Leiter der A moll Tonart, für die absteigende ausgegeben wird.

Die achtfache Klangreihe, von dem Primklange A, bis zu seinem Octavklange a, nach drey kleinen, drey großen und einer vergrößerten Stufe, in welcher der kleine Terzienklang c, und der große Septimenklang gis, die weiche Tonart bestimmt, heißt ebenfalls ihre Stamm- oder

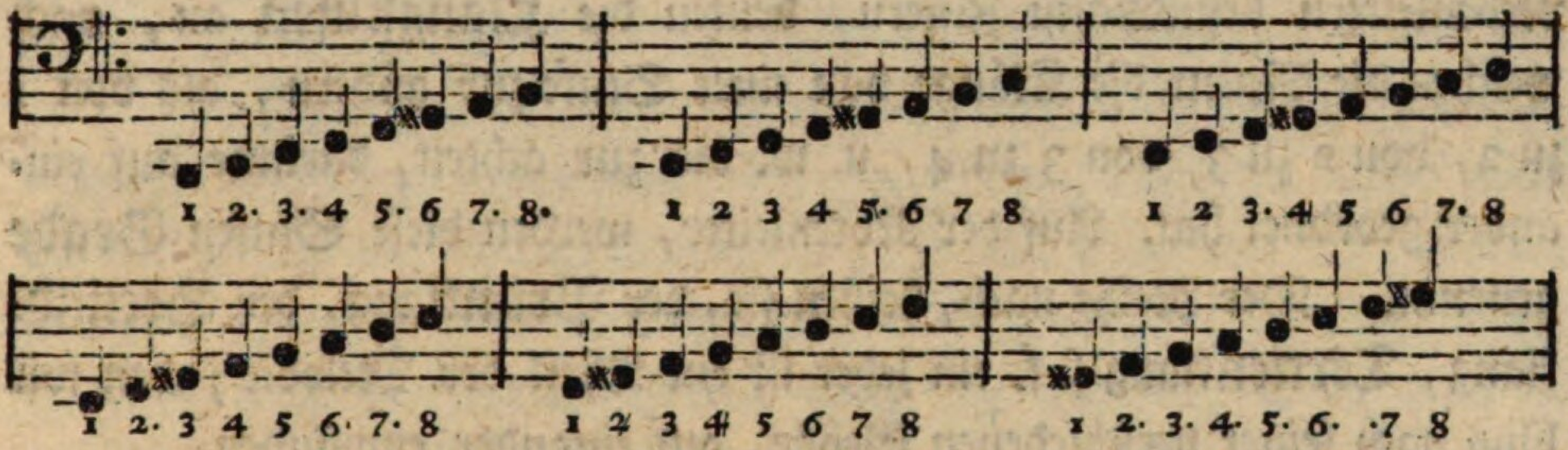
Hauptklangleiter.



Wenn man die folgenden Klänge in vorherstehender Leiter, wieder zu Primklängen annimmt, und von jedem, nach eben solchen Stufen, als von H zu h, von C zu c u. s. w. fortzählt, so nennet man diese mit ihr gleichfals in genauer Gemeinschaft stehende sechs ähnliche Klangreihen, ihre Stammverwanden, oder

Neben-

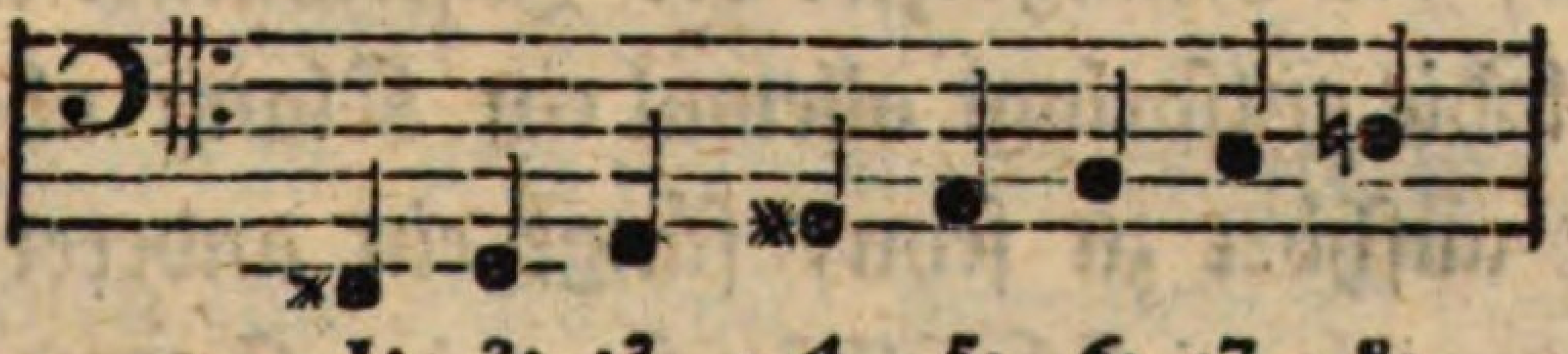
Nebenklangleitern:



Es ist hier anzumerken, daß ich die Hauptleitern einer Tonart, mit großen Buchstaben, und die Nebenleitern derselben, mit kleinen, als: die C Leiter, die d Leiter, die e Leiter, die f Leiter u. s. w. zu unterscheiden pflege.

In allen weichen Tonarten, kommt noch eine unbekannte Notenleiter vor, in welcher allemal die vergrößerte Quarte, als hier in A moll dis, einen besondern Character abgeben muß; man stoße sich nicht an das stark dissonirende im auf- und absteigen darinne; wenn wir zu den Tonen und Sätzen kommen, werden wir sehen, daß diese Leiter wirklich zu A moll gehört, und ihren großen Nutzen hat; ich nenne sie die

Außerordentliche:



Die Hauptklangleiter oder Stammleiter, von welcher eine Tonart den Namen hat, sie aber erst mit ihren sechs Neben- oder abstammenden Leitern zusammengenommen ausmacht, ist die Quelle, aus welcher die Vernehmung, verschieden auf einander geordneter Klänge, das ist mit einem Wort, die **Melodie**, oder der einstimmige Gesang (Mono-

dia), seinen Ursprung nimmt. Die, unter den Noten der Haupt- und Nebenleitern befindlichen Ziffern, deuten die **Klangstufen** an, nach welchen die Natur die Klänge von einer Stufe zur andern, als von 1 zu 2, von 2 zu 3, von 3 zu 4, u. w. bis zur achten, darinne auf einander geordnet hat. Auf der Notenleiter, werden diese Stufen **Grade** genennt. Der Reihe nach, heißen sie, der **Primklang**, der **Secundklang**, **Tertienklang** s. f. ein jeder ist ein Theil der Melodie, den wir blos nach seiner verschiedenen Größe, auf einander empfinden.

Folgende mit Buchstaben angegebene zwo Reihenklänge,

CDEFGAHcdefgah$\bar{c}$def gah$\bar{\bar{c}}$ defgah$\bar{\bar{\bar{c}}}$de

AHCDEF* GAHcdef* $\bar{g}$ahcdef* $\bar{\bar{g}}$ahcdef* $\bar{\bar{\bar{g}}}$ahcde

zeigen an, wie vielmal die Hauptleiter mit ihren sechs Nebenleitern, in beyden Tonarten C dur, und A moll, welches man des einem und des andern **Klangbezirk** (Ambitus) nennet, auf Clavieren vorkommen, woraus erstlich zu ersehen ist, was für einen reichen Vorrath an ähnlich tiefen und hohen Klängen, jede Tonart auch nur allein zu diatonischen Melodien, aufzuweisen hat, und dann, wie nöthig es sey, bey vielerleystimmigen Componiren, den Klangbezirk der Instrumente inne zu haben.

Bey der Melodie entspringt allemal ein Klang allein auf den andern, indem einer aufhört zu seyn, fängt ein anderer an zu werden. Die Melodie ist demnach an sich selbst schon eine **Harmonie**, und zwar eine Harmonie der **Zeit allein** nach, oder welches einerley, eine **einzeln auf einanderstimmige Harmonie**, (Harmonia successiva). Es mögte also wohl unstreitbar bleiben, daß die Melodie, oder einstimmige Harmonie, eben so wenig aus der zusammenstimmigen Harmonie entspringen könne, als das Einfache aus dem Zusammengesetzten; wenigstens

stens will es mir eben so vorkommen, als wenn man sich einbilden sollte, die Buchstaben und Sylben entsprängen aus den Worten.

Man sagt, daß in einem jeden, besonders tiefen Klange, der vollkommene Accord zu vernehmen sey; es scheinet mir aber dieses nicht mit der Erfahrung übereinzukommen. So viel ist gewiß, daß eine starck klingende Seite, auf solchen musikalischen Werkzeugen, wo sich, wohlgemerckt, mehrgestimmte Saiten neben ihr befinden, wenn man sie anschlägt, was mitklingendes hören läßt; nur halte ich dafür, es erfolge dieses lediglich nach einem elastischen Bewegungsgesetze, so, und nicht anders. Die tiefe Saite bringt die Luft in starck vibrirende Bewegung, diese vibrirende Luft stößt wieder auf die andern neben ihr liegenden schwächern Saiten, wodurch auch selbige zu vibriren anfangen; so bald nun solches erfolgt, so bald hören wir sie auch schwach und schwächer darzu mitklingen. Es ist derowegen so weit entfernt, daß die zu dem vollkommenen Accord gehörigen drey verschiedenen Töne, sich in dem tiefen Klange hören lassen sollten, daß man sie vielmehr offenbar außer demselben, deutlich wahrnimmt: sie befinden sich zwar in dem tiefen Klange, als Theile in dem Ganzen, aber auf eine so verborgene Art, daß man in demselben die Octave, Quinte *rc. rc.* eben so wenig hören, als man, in einem ganzen Reichsthaler den halben und drittel Thaler *rc. rc.* sehen kan, und solchemnach dürfte wohl die Aussage: jeder Klang ist schon eine Harmonie, unerweißlich bleiben; warum aber zu dem tiefen Klange gedachte drey Töne sich vor andern hören lassen, davon ist, denk ich, die Ursache, weil sie die vollkommenste Proportion unter allen harmonischen Proportionen, zu ihm haben, und deswegen sich am ersten und leichtsten mit demselben vereinigen. Man decke die mitklingenden Saiten mit Tuchstückchen zu, oder man verstimme sie, so wird man sie zum Beweis, daß sie blos von außen vernehmlich werden,

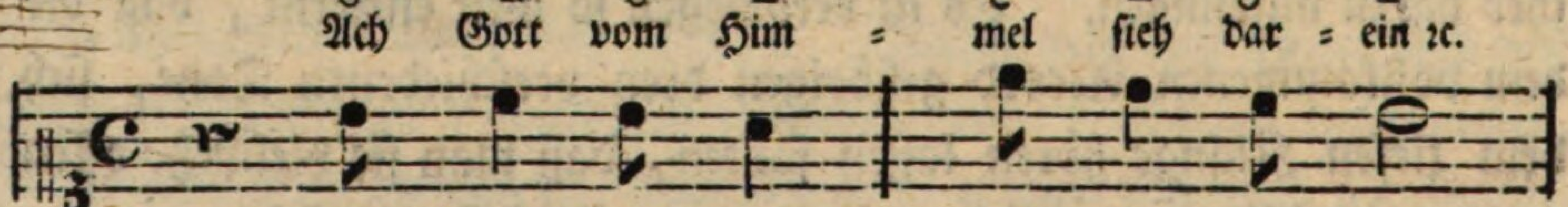
nicht

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

nicht mehr mitklingen hören, oder, man schreye den tiefen Klang in ein Clavier, so wird man alle Saiten verwirrt unter einander hören.

Obwohl insgemein die Klänge, den **äußerlichen** Noten nach, z. E. in Choralen, oder andern musikalischen Stücken, eine gleichlangsame d. i. spondäische, oder gleichgeschwinde d. i. pyrhichische Zeitgeltung, auf einander haben, und so behandelt werden können; dem ohngeachtet, sind sie doch allemal dem **innerlichen** Gehalt nach, entweder kurz und lang, d. i. jambisch, oder lang und kurz, d. i. trochäisch.

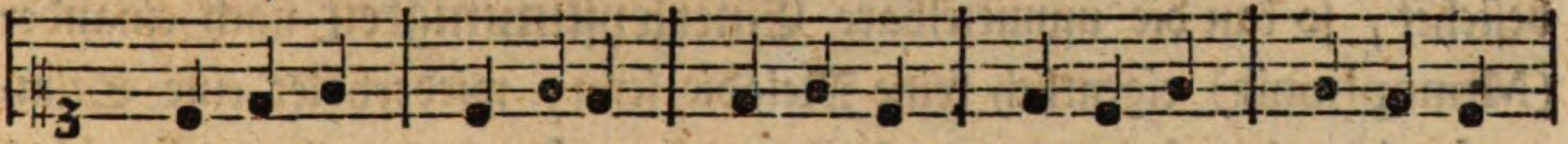
Die Kirchenlieder sind fast alle, wie es die Choralbücher zeigen, den äußerlichen Noten nach betrachtet, spondäisch gesetzt, gleichwohl sind sie der innerlich prosodischen Wortgeltung nach, theils jambisch, theils trochäisch, wie es folgende Beyspiele bestätigen:



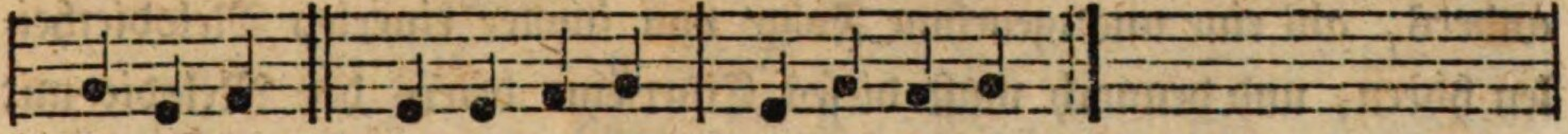
Wenn man dreyerley Klänge, als etwa c d e, nach gleich langsam- oder geschwinder Bewegung versetzt, welches nach der Combinirkunst, wie bey a) wahrzunehmen, sechsmal geschehen kan, so hat man schon eben so vielerley Arten zu kleinen melodischen Gängen; verändert man sie durch Wiederholung eines Klangs darinne b), oder vermittelst eines andern Klangfußes c), davon ein jedes sich auch wieder sechsmal versetzen läßt, so werden dadurch die Arten noch verschiedener; bedient man sich dabey des Wiederschlags in einer ähnlich höhern oder tiefern Leiter,

ter, wie bey d), oder man erwählt die diatonische Nachahmung aus einer Nebenleiter e), oder gar die chromatische, durch Weglassung eines Klangs, und Annehmung eines Characters aus einer seitenverwanden Leiter f), so werden die Melodiegänge, die doch aus nichts weiter, als nur aus drey verschiedenen Klängen bestehen, ungemein veränderungsreich:

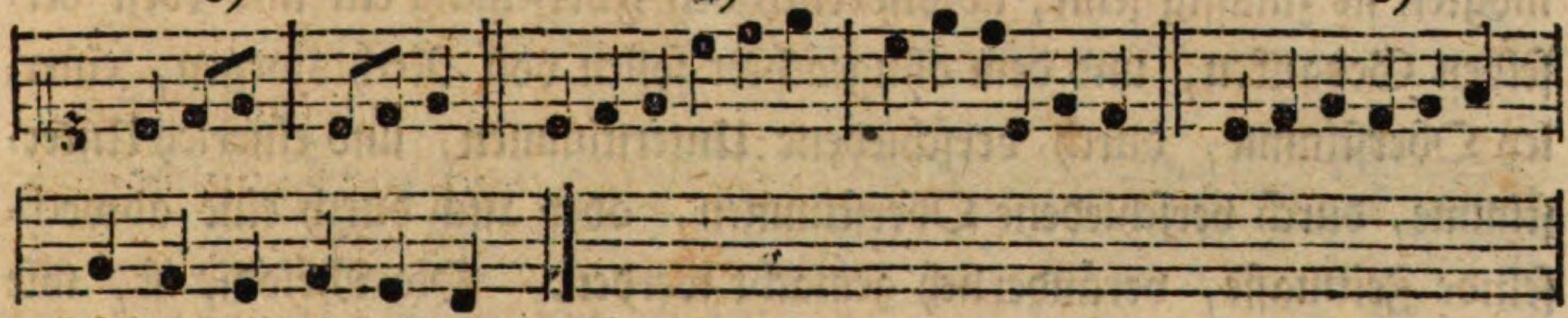
a)



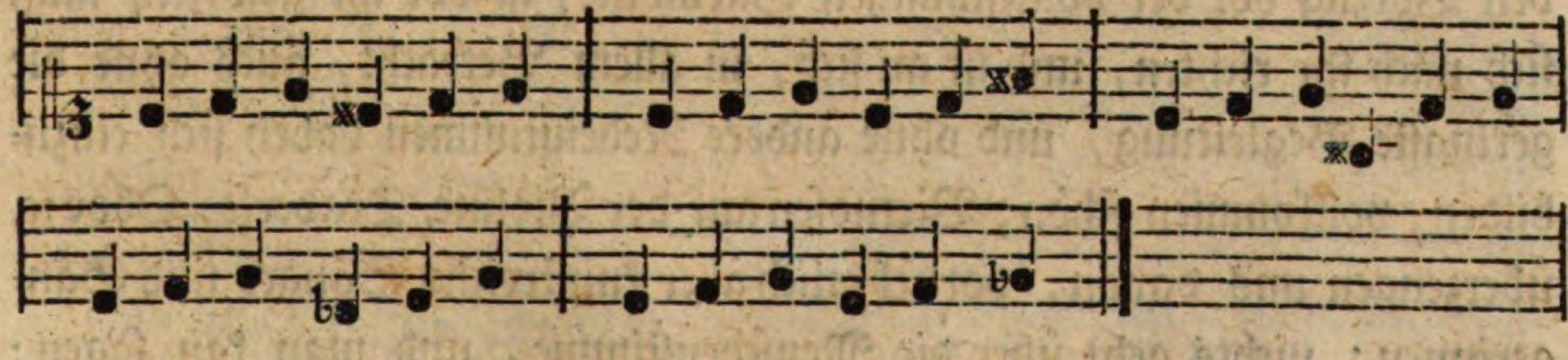
b)



c) d) e)



f)



Da nun vier unterschiedene Klänge sich 24= fünfe 120= und sechse 720mal, (weiter wollen wir nicht gehen) versetzen lassen, so muß man über die fast unendlichen Veränderungen erstaunen, die mit den Klän-

gen in der Musik vorgenommen werden können. Exempel davon zu geben, läßt weder ihre Menge, noch die vorhabende Kürze zu. Wer sich, nach vorherbefindlicher Anweisung, die Mühe geben will, sich im musikalischen Combiniren zu üben, dürfte vermuthlich noch manche gefällige Klangfolge herausbringen, die noch nicht da gewesen wäre.

imitare

Da die Melodie in verschieden auf einander geordneten Stimmen bestehet, so kan die unmittelbare Einerleystimmigkeit nach einander (Monophonia) eigentlich keine Melodie seyn; wiederholet eine Stimme so vielmal auf einander, als ihr wollet, so werdet ihr doch nichts anders, als eine unangenehme Folge von immer einerley Melodietheilen hören, und dennoch muß dieses Einerleyn öfters der Melodie mit zur Veränderung dienen; zwey, drey, höchstens viermal nach einander, mögten sie zuläßig seyn, absonderlich bey Fortsetzung ein und eben derselben Gedanken, und dem ohngeachtet sollen von Rechtswegen, einerley Oberstimme, durch verschiedene Unterstimmen, und einerley Unterstimme, durch verschiedene Oberstimmen, oder auch durch eine abwechselnde Zeitmaße, veränderlich gemacht werden. Die Melodie ist, wie es niemand abredig seyn wird, das Hauptwerk in der Musik, sie hat den Vorzug vor der vollstimmigen Harmonie, ist vor ihr gewesen, muß sich nach ihr richten, und ist an sich, in allem Betracht, auch ohne die geringste Begleitung, und ohne andere Nebenstimmen dabey sich einzubilden, vollkommen schön; Virtuosen auf der Violine, Traverse, Oboe rc. überzeugen uns davon, vornehmlich aber kunstreiche Sänger und Sängerinnen; nichts geht über die Menschenstimme, und man kan sagen: der Mensch ist selbst ein musikalisches Instrument, und zwar, weil es singend redet, das rührenste unter allen. Nur Schade, daß das Feld der Melodie so lange ungebaut gelegen, und auch noch nicht so bearbei-

tet

tet ist, als es seyn könte, immaßen das Vorgeben, daß man keine Regeln davon haben könne, eben so unerwiesen, als unerweißlich ist.

Wer Melodien erfinden will, der setze sich selbst zuförderst in den muntern, oder beweglichen Affect, den er erregen will, erwähle sich eine darzu schicklich harte, oder weiche Tonart, fange dieselbe mit ihren vollkommenen Primen= Terzien= Quinten= und Octavenklängen, nach beliebiger Ordnung und Zeitmase, auf einander an, fahre darinne mit andern Klangfolgen aus den Nebenleitern, so lange es sich thun lassen will, diatonisch fort, schreite in eine mit dem Affect übereinkommende verwande Tonart chromatisch aus, gehe aber auch in die vorhabende Tonart zu rechter Zeit wieder zurück, und präge sie dem Zuhörer von neuem ein; bediene sich hauptsächlich consonirender vor dissonirender Stimmen, lasse sie öfterer nach Schritten, und mehr nach kleinen als großen Sprüngen, auf einander folgen; ziehe das Natürliche dem Gekünstelten vor; erfinde niedliche Einfälle; bringe nie ohne Bedacht überraschende, und noch weniger weitläuftig verwande, am allerwenigsten aber unharmonische Sätze aufeinander an; vermeide das frostige, gezwungene, steife, trockne, schlappende, holprichte, trommelnde, gemeine, und von andern geborgte; beobachte den herrschenden Geschmack der Zeit; behalte sein Thema in Gedanken; nehme die Gleichförmigkeit der Klangfüße, und Tackte, in Acht; schlägele nicht wider die prosodische Kürtze und Länge vor sich habender Textworte; sehe beym Ausdrucke mehr auf den ganzen Verstand einer Wortfügung, als auf einzelne Wörter darinne; wiederhole nicht einerley Gänge, sie wären denn besonders glänzend, unmittelbar auf einander; mache nicht überflüßige Cadanzen und Schlüsse; schmücke die Melodie mit wohl angebrachten Manieren; richte sich nach dem Stimm= und Klangbezirke des Sängers, für den, oder des Instruments, für das er setzt; kurz, der Melodieer=

finder setze leicht, fließend, rührend, rein, und bringe alles in ein wohlsingendes Ganze.

Von Tonen.

Die Zusammendernehmung einer Unter- und Oberstimme, nach einem gewissen Verhältniß, heißt der **Zweyklang** (Dyas) oder der **Ton**, imgleichen das **Intervall**, und obwohl dieses letzte Wort eigentlich den Ton selbst nicht, sondern nur die Größe des Raums, zwischen seinem hohen und tiefen Klange, anzeigt; so ist es doch, weil wir eben nach dieser Unterscheidungsgröße den Zusammenhang der beyden Klänge auf geheime Art empfinden, schon von alten Tonlehrern, nicht nur als ein musikalisches Kunstwort angenommen, sondern auch von den Neuern als ein solches beybehalten, und dadurch Ton und Intervall zu synonimischen Wörtern geworden.

Diejenigen Tone, deren Verhältnisse innerhalb der 8. ersten Zahlengrößen gegründet sind, nennt man **Consonanzen**. Eine jede wird nach dem Unterscheide ihrer besondern Verhältniß empfunden, und da die große Prime, wir wollen z. E. C annehmen, das klingende Eins oder Ganze ist, welches die übrigen hohen Klänge als seine Theile verborgen in sich hält, so empfinden wir

gegen dasselbe , , , , ,	1.
die große Octave, nach dem Unterschied eines ,	$\frac{1}{2}$ tels,
die große Quinte, , , , , ,	$\frac{1}{3}$ tels,
die große Quarte, , , , , ,	$\frac{1}{4}$ tels,
die große Terzie, , , , , ,	$\frac{1}{5}$ tels,

die

die kleine Terzie,	=	=	=	=	$\frac{1}{6}$ tels,
die große Sexte,	=	=	=	=	$\frac{2}{5}$ tels,
die kleine Sexte,	=	=	=	=	$\frac{3}{8}$ tels.

Nun haben die sechs ersten alle die kleinsten Unterscheide, nämlich die 1, und die beyden letzten, die 2 und 3, auch noch kleine Differenzialgrößen, und das ist eben der Grund, warum sie alle Menschen klar, leicht, und folglich anmuthig empfinden. Weiter, sind unter solchen die Prime, Octave, Quinte und Quarte **unveränderlich**, d. i. sie bleiben in allen Tonarten, von einerley vollkommener consonirender Beschaffenheit, und können in keiner andern, weder durch verkleinern mit ♭en, noch vergrößern mit ×en, ihr klingendes Wesen ändern, und zu Dissonanzen werden, weswegen man sie auch für **vollkommene Consonanzen** hält; $\genfrac{}{}{0pt}{}{c}{\text{his}}$ ist ein $\genfrac{}{}{0pt}{}{c}{c}$, eine Prime von einer Stufe in der Klangleiter, und $\genfrac{}{}{0pt}{}{g}{\text{his}}$ ein $\genfrac{}{}{0pt}{}{g}{c}$, eine Quinte von fünf Stufen darinne, wenn auch gleich das erste auf der Notenleiter, den Graden nach, wie eine kleine 2de, und das andere wie eine verkleinerte 6te aussieht; $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{his}}{c}$ bleibt so lange die Octave $\genfrac{}{}{0pt}{}{\bar{c}}{c}$, und wird nimmermehr zu einer vergrößerten Septime.

Diese Unveränderlichkeit giebt gedachten Intervallen den Vorzug, daß sie zu allerley Gemüthsbewegung gleich gut anwendlich sind; und obwohl unter ihnen immer eine mehr und weniger vollkommen ist, als die andere, so hat doch just eine jede diejenige Vollkommenheit, die sie, der Natur nach, zu ihrem Zwecke haben soll.

Die vier letztern Consonanzen hingegen, nämlich die große und kleine Terzie, und solcherley Sexten, sind **veränderlich**, d. i. sie können in andern Tonarten zu Dissonanzen werden; eine große 3ie wird zur kleinen 4te, eine kleine 3ie zur vergrößerten 2de, die große 6te zur ver-

kleinerten 7me, und die kleine, zur vergrößerten 5te, und um deswillen hält man sie für **unvollkommene**, oder genauer, für **weniger** vollkommene Consonanzen.

Diejenigen Intervallen, deren Verhältnisse außerhalb den 8. ersten Zahlengrößen ihren Grund haben, heißen **Dissonanzen**. Sie sind dem Gehör, ebenfalls nach ihren Unterscheiden fühlbar; wir wollen, um Weitläuftigkeit zu vermeiden, nur folgende viere, als die vornehmsten darunter, anführen, so empfinden wir nämlich

die kleine Septime, nach dem Unterscheid eines	=	$\frac{4}{9}$tels,
die große Secunde,	= = = = = =	$\frac{1}{9}$tels,
die kleine Quinte,	= = = = = =	$\frac{19}{64}$tels,
die vergrößerte Quarte,	= = = = =	$\frac{13}{45}$tels.

Da diese nun alle große, und andere noch größere Differenzen haben, so ist es gar nicht zu verwundern, warum die Dissonanzen **vor sich allein** dunkel, schwerfällig, und folglich auch jederman unangenehm hörbar sind. Alle Dissonanzen sind **unvollkommene** Intervallen, doch immer eine mehr und weniger, als die andere; so ist die große 2de, und vergrößerte 4te unvollkommener, als die kleine 7me und kleine 5te; überdieß sind sie auch **veränderlich**, theils werden aus kleinen 4ten und vergrößerten 2den große und kleine 3ien, und theils aus weniger unvollkommenen Dissonanzen, mehr unvollkommene, in andern Tonarten, als eine kleine 7me zu einer übermäsigen 6te, eine große 2de zu einer verminderten 3ie ꝛc. ꝛc.

Betrachtet man den Ton, nach der Zusammenvernehmung seiner beyden Klänge, vor sich allein, ohne daß andere auf ihn folgen, so bestehet er bloß in einer **Harmonie**, dem **Raume** allein nach, oder, welches eben das ist, in einer bloß **zusammenstimmigen** Harmonie (Harmonia

monia simultanea), diese aber ist noch nichts Ganzes, sondern nur ein einzelner Theil zu einer zwostimmigen Harmonie; bringt zehn und mehr mal, ein und eben dieselbe Consonanz unmittelbar nach einander vor, so wird euch doch nichts weiter als immer einerley harmonischer Theil, d. i. eine verdrüßliche **Einerleytönigkeit** (Monotonia), zu Ohren kommen; was ist hieraus zu schlüßen? dieses: daß, wie die Folgen verschieden auf einander geordneter Klänge die einfache Harmonie, der Zeit allein nach, ausmachen, also auch die Folgen verschiedener auf einander geordneter Tone und Sätze die mehrfache Harmonie, dem **Raum** und der **Zeit** zugleich nach, oder mit andern, aber eben so viel bedeutenden Worten, gegeben, die **zusammen aufeinanderstimmige Harmonie** (Harmonia simultaneo-successiva) ausmachen müssen.

Meines Orts halt ich nicht dafür, daß die Melodie aus der Harmonie entspringt. Der Streit ist wohl unerheblich. Die Melodie hat es

1.) bloß und allein mit einfachen Klängen zu thun, die der Monodist, aus freyem Einfall, einzeln auf einander ordnet; sie ist also selbst eine Harmonie, und zwar die **einstimmige**, darum kan sie aus der vielstimmigen nicht entspringen.

2.) Die Geschichte bezeuget, daß die Musik der ältesten Griechen lediglich in der Einstimmigkeit bestanden; da sie nun von der Harmonie nichts gewußt, so können sie ihre Melodie auch nicht davon hergenommen haben.

3.) So lehrt auch die Erfahrung, daß Sänger, Violinisten, Traversisten, Oboisten rc. noch immer die reine Melodie, ohne an die vermischte dabey zu denken, anmuthig ausüben.

4.) Be-

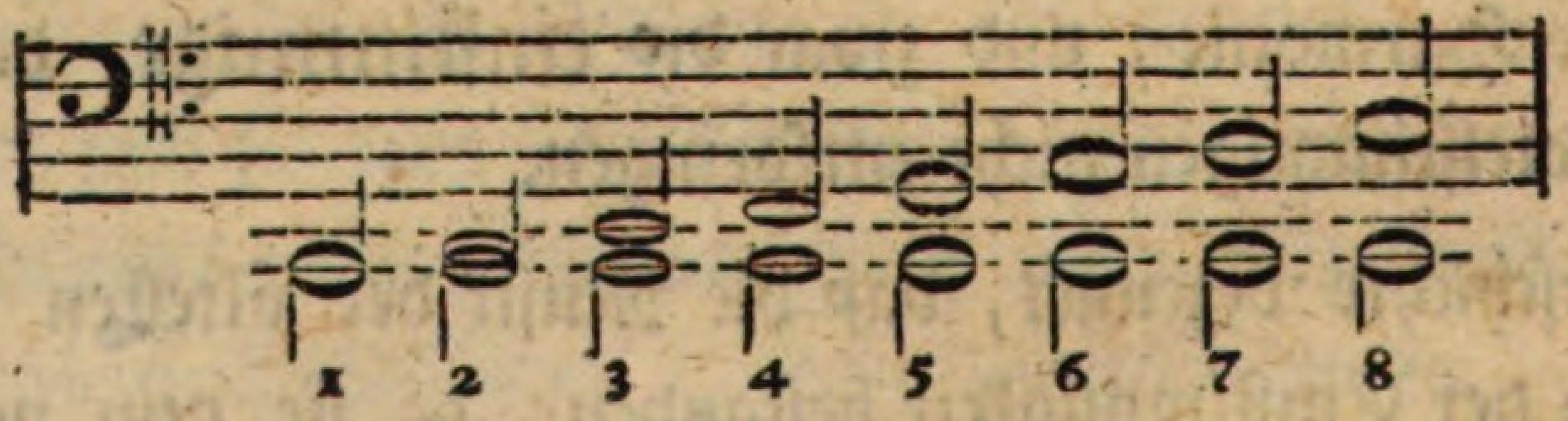
4.) Befinden sich z. B. die Klänge, cegc, schon in $\begin{smallmatrix}c\\g\\e\\c\end{smallmatrix}$, und dürfen nicht erst darinne entspringen; der Accord, wird hier bloß in seine Bestandtheile **aufgelößt**, oder, welches einerley ist, das Zusammenvernommene ins Einzelnhörbare versetzt, und endlich

5.) Entsteht, der Natur nach, das Zusammengesetzte von dem Einfachen, als welches vor jenem allemal verhanden ist; da nun das ehergewesene aus dem später gewordenen unmöglich kommen kann, so kann daher auch die Melodie nicht aus der Harmonie entspringen, sondern jede hat ihren eigenen Ursprung vor sich.

Von Tonleitern.

Nimmt man den Primklang in der Hauptklangleiter von C dur ganz allein für die Grundstimme, zu jeder sonderlichen Oberstimme darinne, an, so entspringt daraus eine achtfache Tonreihe, und das ist ihre

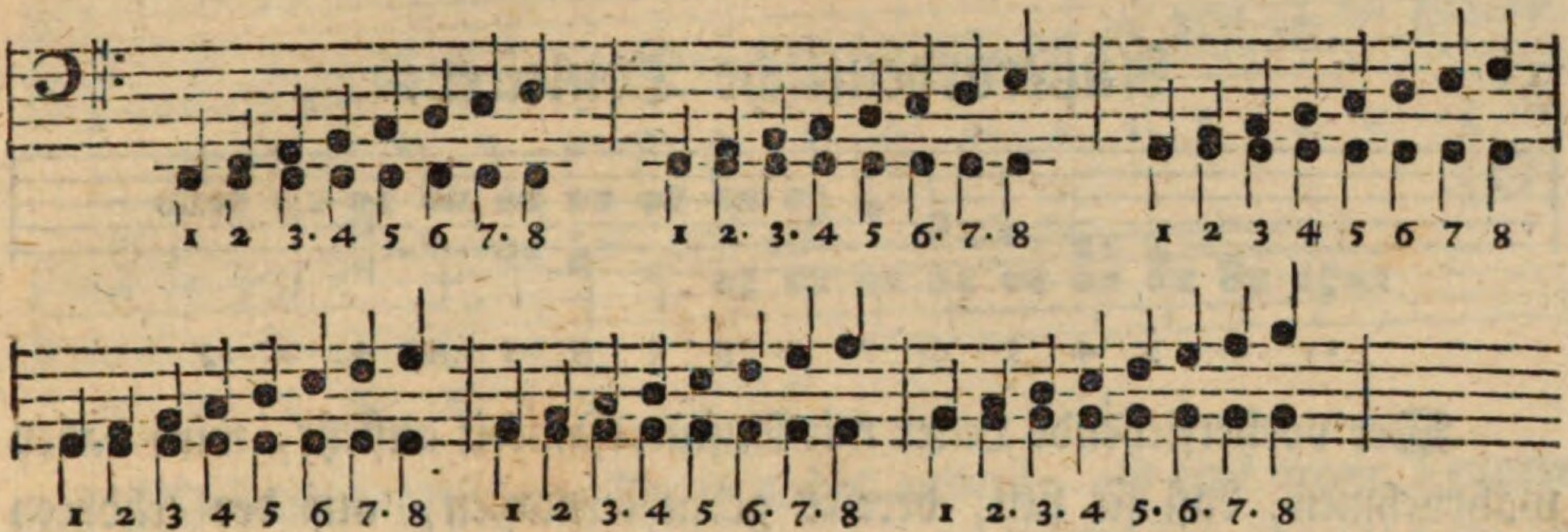
Haupttonleiter.



Werden die Primenklänge in den Nebenklangleitern eben so allein für Grundstimmen angenommen, so entstehen daraus sechs neue, mit der Cdur Haupttonleiter in diatonischer d. i. in der ähnlichsten Gemeinschaft sich befindende

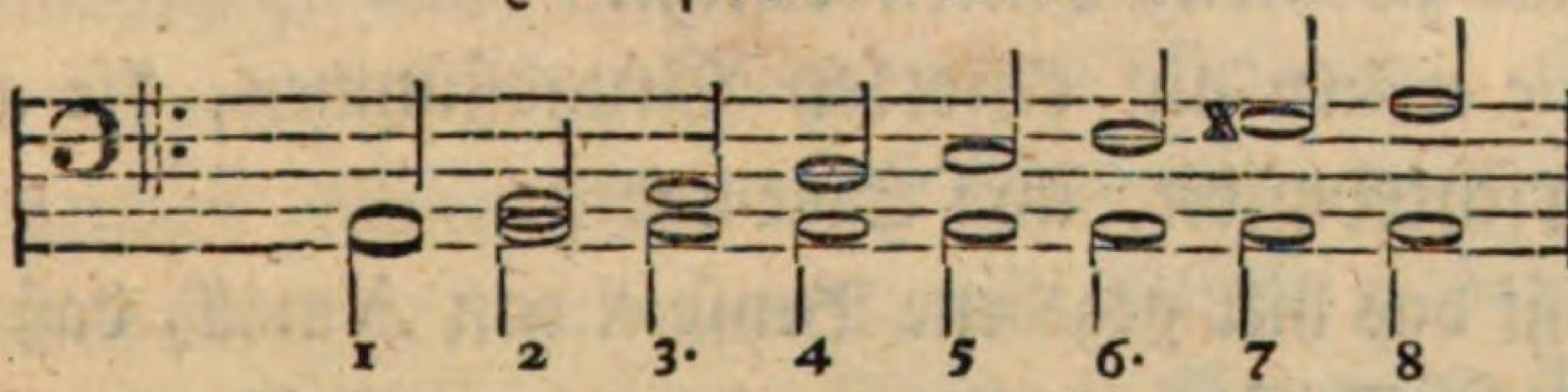
Neben=

Nebentonleitern.



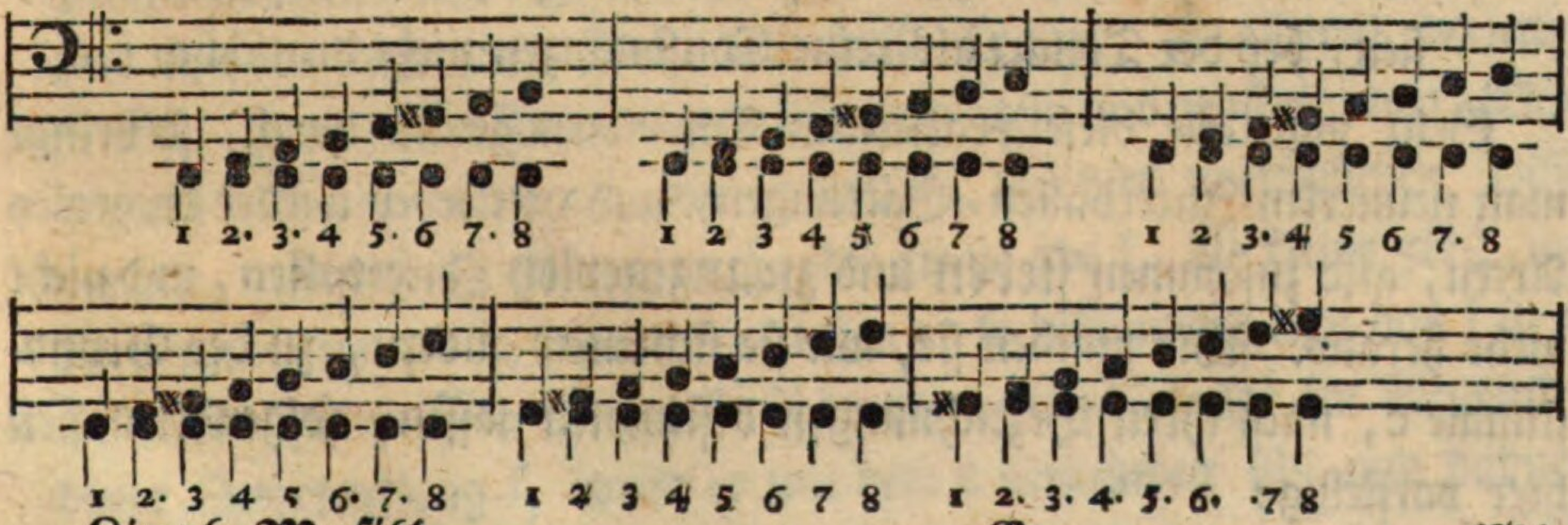
Eben so wird, nach veränderlicher Beschaffenheit der Hauptklangleiter von Amoll, aus der Verbindung ihrer Grundstimme mit den Oberstimmen ihre

Haupttonleiter:



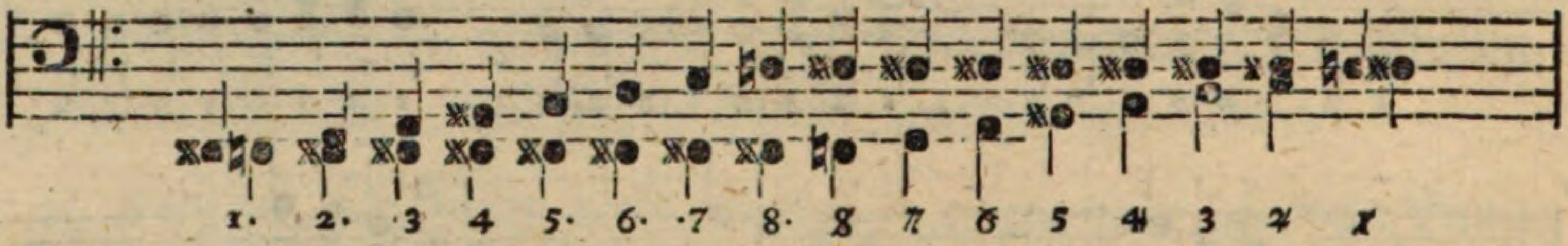
Desgleichen bekommt man, ebenfalls aus der Verbindung ihrer Grund- und Oberstimmen, die mit vorherstehender Amoll Haupttonleiter in diatonischer Gemeinschaft stehenden sechs

Nebentonleitern:



Wie nicht weniger auch, nach eben dergleichen Verbindung, ihre

Außerordentliche Tonleiter:



Wer vorherstehende Leiter mit Aufmerksamkeit ansieht, wird dabey wahrnehmen, daß sie sich, bereits gedachtermaßen, auf der erhöhten Quarte *d anfängt, und

1.) im Aufsteigen darinne, lauter **verkleinerte** und **kleine**, im Absteigen aber, lauter **große** und **vergrößerte** Intervallen angiebt, mithin aus zweyerley Leitern besteht.

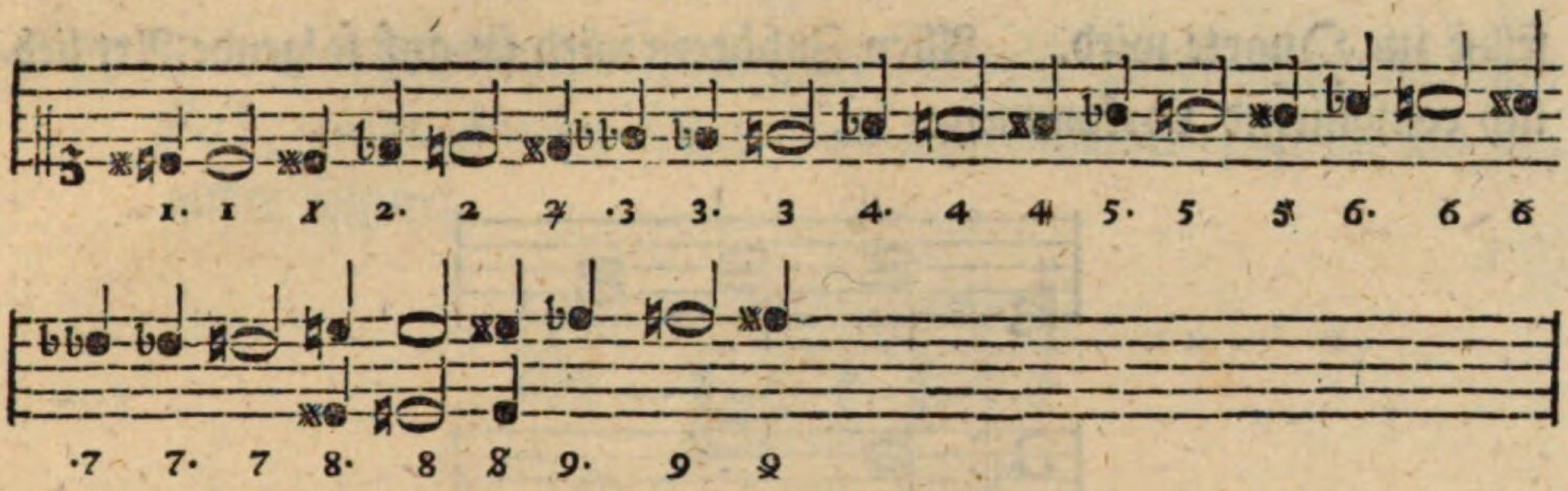
2.) Daß die erstern auf **einerley** Grundstimmen, die andern aber auf **verschiedenen**, ihre Sitze haben.

3.) Beweißt das hier gegebene Beyspiel von A moll, daß diese außerordentliche Dissonanzen nur allein in moll Tonarten ihr besonderes Wesen haben.

4.) Ist noch anzumerken, daß die große Quarte in der aufsteigenden- und große Quinte in der absteigenden Leiter, deswegen, weil die beyden Toncharacter, dis und gis, widrig zusammenstoßen, bey der Tonart als reine Consonanzen nicht brauchbar sind.

Geht man alle diese praktischen Tonleitern genau durch, so bringt man neunerley Intervallen-Gattungen, und von jeder wieder dreyerley Arten, also zusammen **sieben und zwanzigerley** Intervallen, und nicht mehr heraus. Wir machen sie, wie sie sich unter andern, zu der Grundstimme c, nach ihren Bezeichnungen bestimmen lassen, folgendermaßen hier vorstellig:

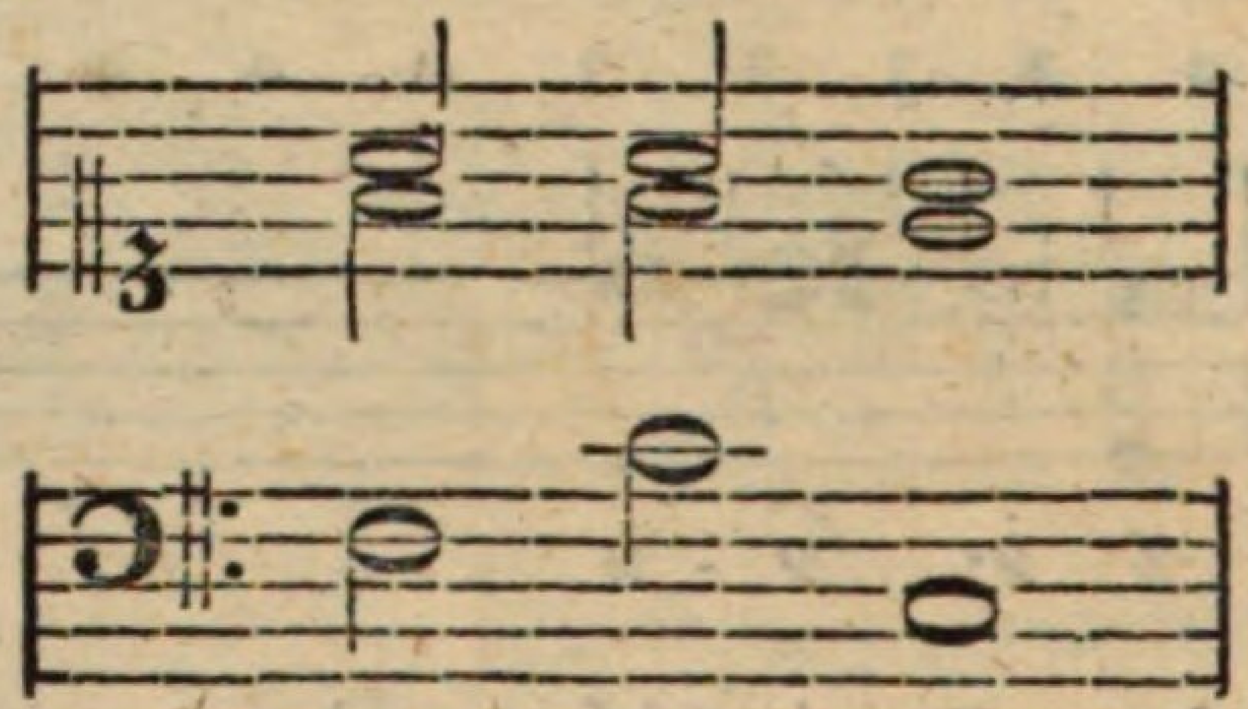
Weil



Weil die vergrößerte Terzie nichts anders, als eine große Quarte, und die verkleinerte Sexte auch nur eine solche Quinte ist, so habe ich sie um deswillen nicht mit in die Reihe bringen können.

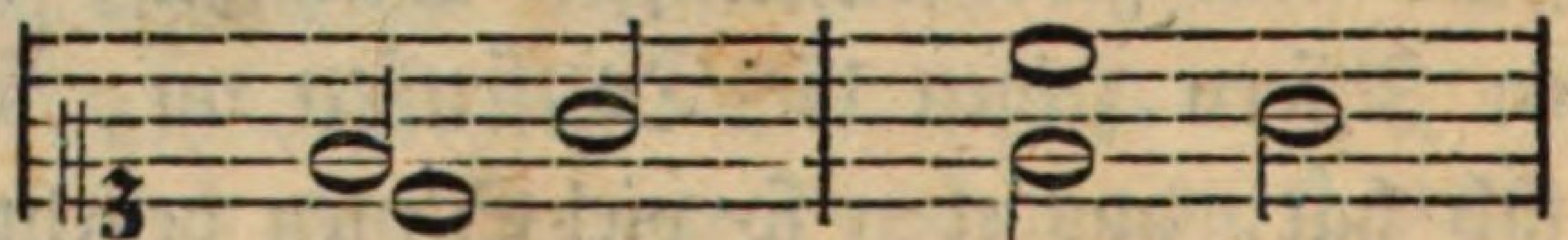
Die Haupttonleiter, mit ihren sechs Nebenleitern in jeder Tonart, ist die Grundlage zu allen diatonisch darinne vorkommenden Tonfolgen, oder zu dem sogenannten **zweystimmigen** Gesange. Die unter den Noten stehenden Ziffern zeigen die **Tonstufen** an; so viel also jede Zahl Einer in sich hat, aus eben so viel Stufen besteht der Ton, als wonach er auch seine Benennung, **Prime, Secunde, Terzie, u. s. w.** erhalten. Jede Leiter hat ihre eigenen acht Tone, die von den acht Tonen einer jeden andern Leiter, den Verhältnissen und Klingen nach, unterschieden sind, und gleichwohl haben sie dennoch alle unter sich eine genaue Gemeinschaft mit einander. Der Quartenklang in den Haupt- und Nebenleitern einer Dur- und moll- Tonart, ist allemal derjenige Klang, durch dessen Verbindung mit dem 5ten- und großen 7men-Klange, als in Cdur und moll, mit g und h, die vier vorzüglichen Dissonanzen, nämlich die kleine 7me ${}^{f}_{g}$, die große 2de ${}^{g}_{f}$, die kleine 5te ${}^{f}_{h}$, und die vergrößerte 4te ${}^{h}_{f}$, darinne entstehen; so dissonirend nun das f in allen diesen Intervallen klingt, so schön consonirend klingt im Gegentheil dieser Quartenklang f, wenn er mit dem c verbunden ist, und dadurch

selbst zur Quarte wird. Allen Zuhörern wird sie auf folgende Art lieblich consonirend vorkommen:



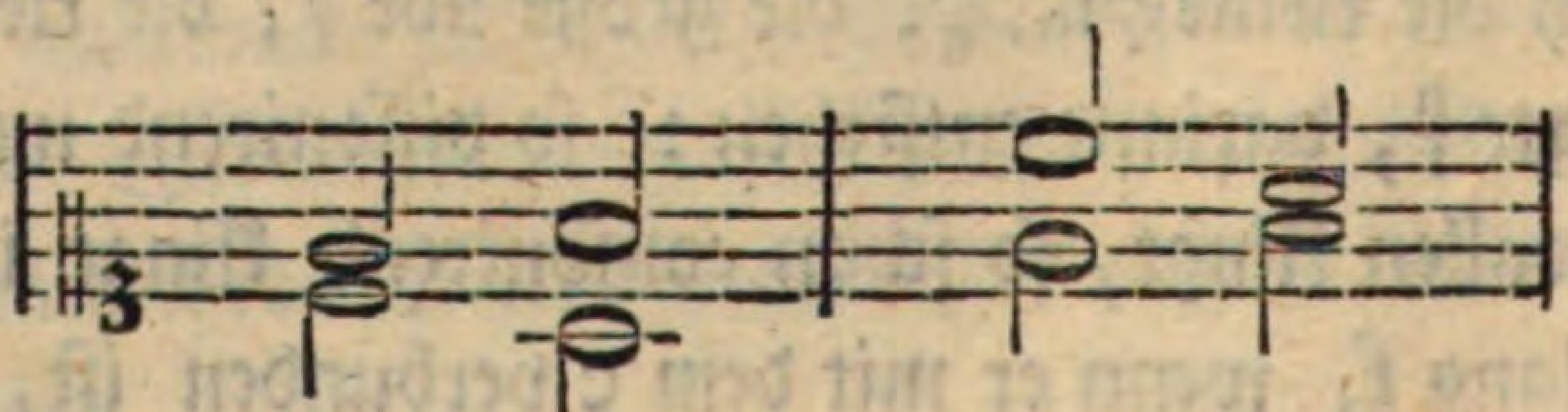
Die Folge der Consonanzen auf einander, gründet sich auf viererley **Bewegungsarten**, nämlich:

1.) auf die **Seiten**-Bewegung (Motus obliquus), wenn zu zwey Oberstimmen eine Unterstimme, oder zu zwey Unterstimmen eine Oberstimme stehen bleibt:



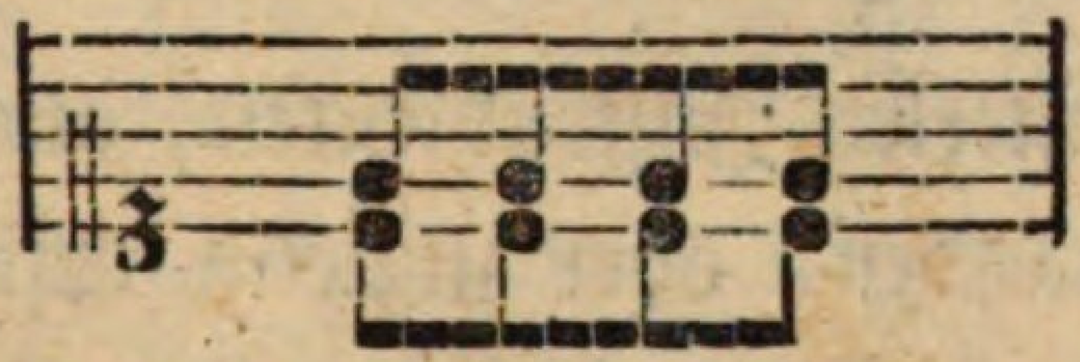
2.) Die **gerade** Bewegung (Motus rectus), wenn eine Oberstimme mit einer Unterstimme zugleich auf- oder absteigt:

3.) Die **widrige** Bewegung (Motus contrarius), wenn eine Oberstimme aufsteigt, indem eine Unterstimme dazu absteigt; oder umgekehrt:



4.) Die

4.) Die gleichbleibende Bewegung (Motus parallelus, it. Mansio), wenn einerley Ober- und Unterstimmen zugleich auf einander folgen:



Da es nichts gleichgültiges ist, nach was für einer Bewegungsart man von einer vollkommenen- oder unvollkommenen Consonanz in eine andere gehen will; so haben die Musiklehrer, auf was Art und Weise solches wohllautend geschehen soll, vier Regeln gegeben, die aber, dem Gedächtniße zum Vortheile, in folgende zwo kürzere eingeschränkt werden können:

Von einer vollkommenen und unvollkommenen Consonanz geht man
zu einer **vollkommenen,**
nach der Seiten- oder widrigen Bewegung, und
zu einer **unvollkommenen,**
nach allen drey Bewegungsarten.

So viel nun bey einer reinen Setzkunst auf diese Regeln ankommt, und so sehr sie auch um deswillen anzuempfehlen sind, so wenig werden sie gleichwohl heut zu Tage, ja so gar nicht einmal in zweystimmigen Sachen, denn in vielstimmigen ist es so nicht möglich, recht in Acht genommen. Nun ist es zwar andem, daß auch die regelmäßigen Consonanzenfolgen nicht alle von gleicher Zierlichkeit sind; ist es aber auch nicht desto schlimmer, wenn außer den erträglichen, noch zur Noth angehende, oder wohl gar noch schlechtere, zugelassen werden? Wir wollen eine Consonanz nach der andern vor uns nehmen, und sehen, wie,

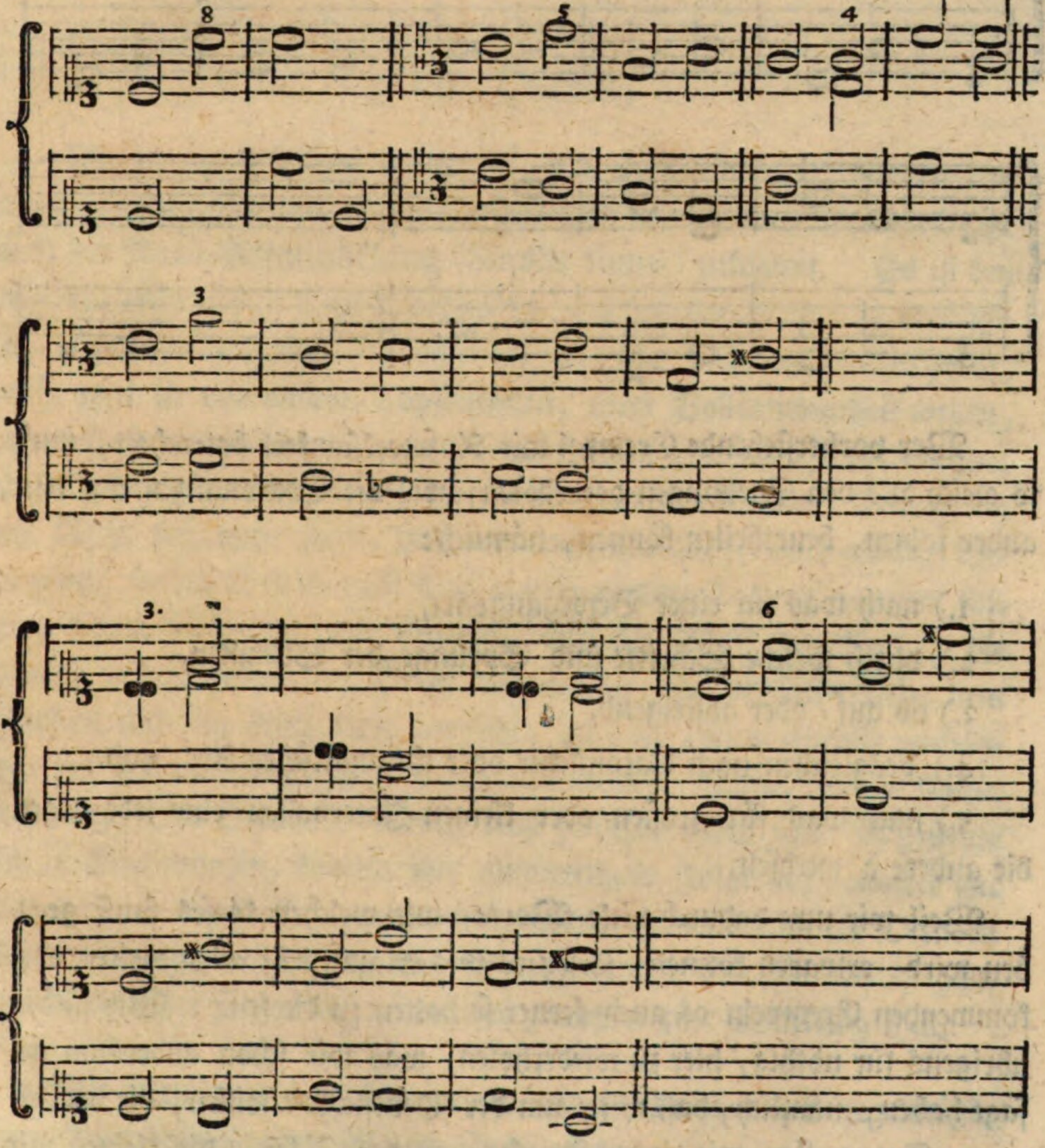
diesen Regeln gemäß, eine auf die andere harmonisch folgen soll, und da kommt zuförderst in Betracht, die

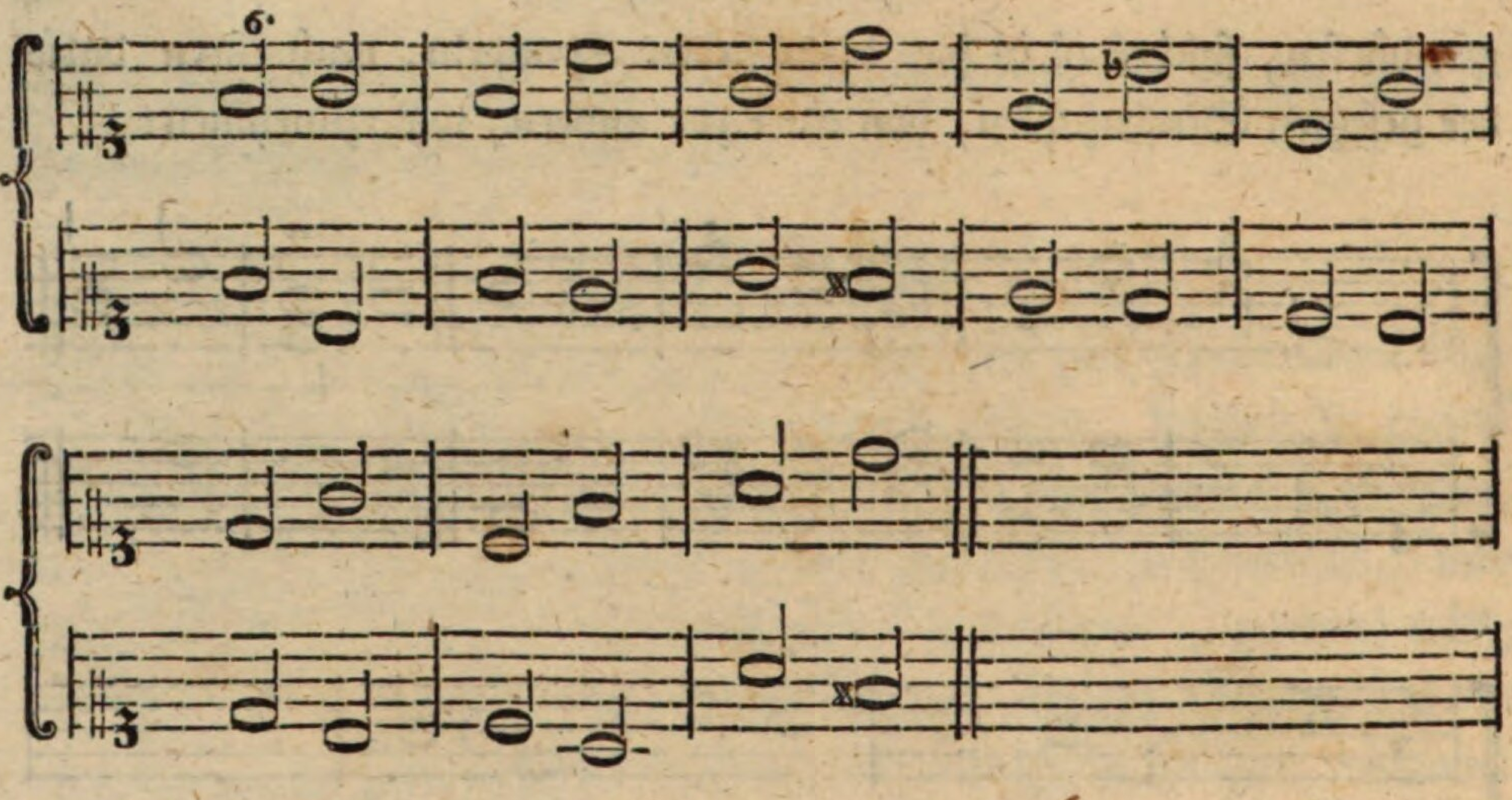
große Prime,

welche, wenn sie auf einerley Instrumenten, aus zwo gleichen und ähnlichen Klängen auf einander, oder zugleich besteht, folglich in diesem Falle keinen Unterscheid hat, auch für keine Con- sondern Unisonanz, d. i. für einen mehr oder weniger starken Einklang, zu halten ist, und um deswillen auch nur der **Gleichklang** (Aequisonus), genennt wird, wie z. E. $^{c}_{c}$ auf lauter Violinen, oder einerley Flöten. Hingegen, wenn sie sich auf klingenden Instrumenten, von verschiedener Art, einander gleich, aber dabey unähnlich hören läßt, und ihr eben um dieser unähnlichen Beschaffenheit willen ein Unterscheid zugeeignet werden kann; so könnte diese Prime auch wohl in solchem Falle für die **vollkommenste**, folglich auch für die **gefälligste** Consonanz im Anfange, und für die **beruhigendste** am Ende eines Stücks, zu halten seyn; wie z. B. $^{c}_{c}$ auf einem Flügel, Violine, Traverse ꝛc. ꝛc. zusammen vernommen. Ein und eben dieselbe Prime kann auf einander wiederholt werden, nur muß es, weil die einerley wiederholende Bewegungsart die schlechteste ist, angeführter maßen nicht zu vielmal, und bey ein und eben derselben Vorstellung mit Verstande geschehen. Auch sollen überhaupt die Primen, bey wenigstimmigen Sachen, ihrer größten Vollkommenheit wegen, nicht oft gebraucht werden. Primen können nach gerader Bewegung, weder stufen- noch sprungweise, noch auf, und abwärts, unmittelbar nach einander folgen, und was noch mehr ist, kann dieser Fehler nicht einmal durch eine kleine Pause, oder eine darzwischen gesetzte Secunde, verbessert werden. Wie auf Primen Octaven, Quinten, Quarten, große und kleine Tertien und Sexten, frey auf einander fol-

gen,

gen dürfen, solches ist in hier befindlichen Exempeln, nach ihren darüber gesetzten Stufenzahlen, von einer zur andern, wahrzunehmen:





Wer vorherstehende Exempel mit Aufmerksamkeit betrachtet, muß so gleich aus den Stellungen der Noten, wie die Consonanzen auf einander folgen, beurtheilen können, nämlich:

1.) nach was für einer Bewegungsart,

2.) durch welche Schritte und Sprünge der Stimmen,

3.) ob auf= oder absteigend,

4.) desgleichen nach diatonischer oder chromatischer Art, und

5.) nach was für großen oder kleinen Intervallen eine jede gegen die andere abwechselt.

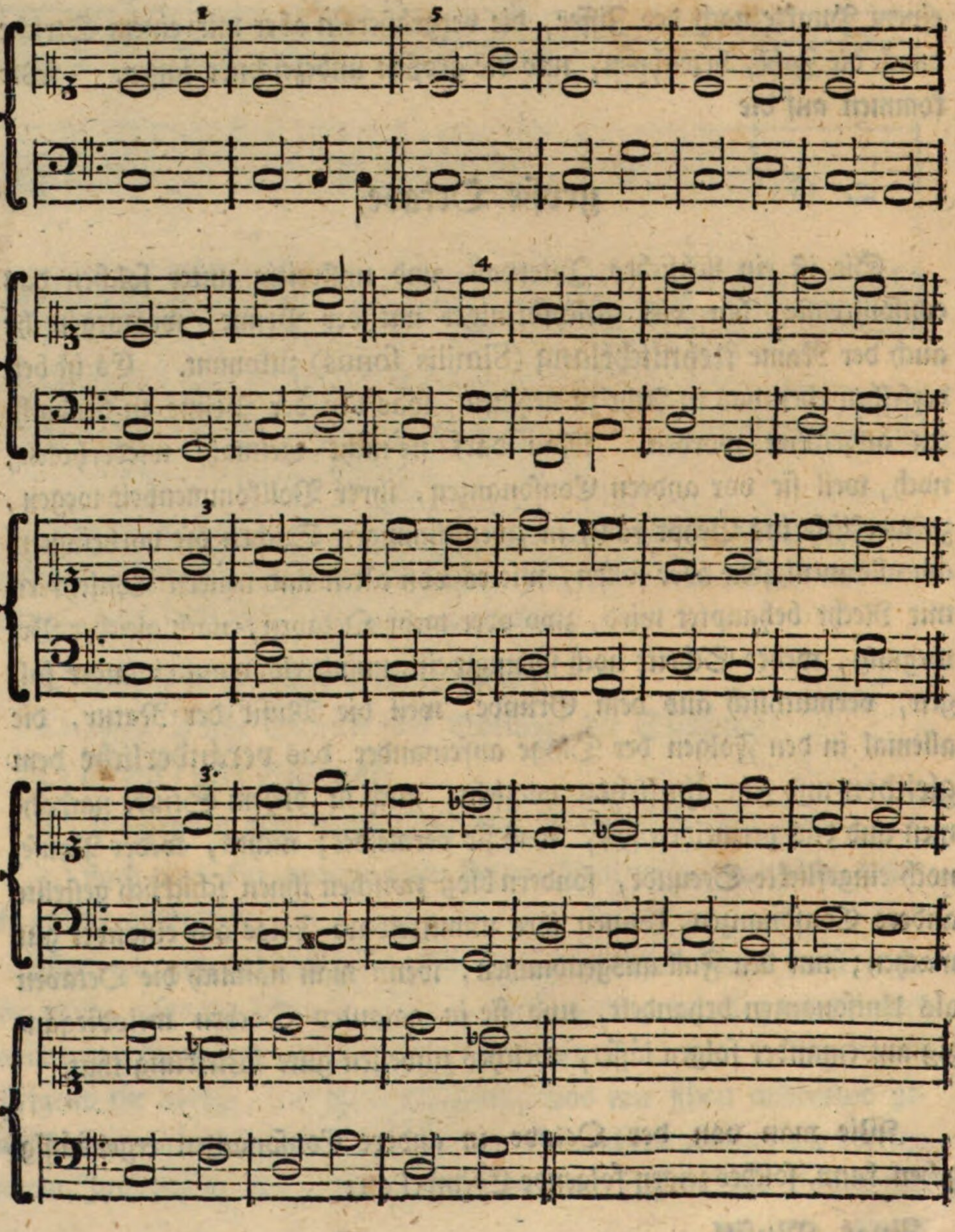
Weil wir nun dadurch viele Worte, mit welchen dieses sonst gegeben wird, ersparen können; so sey es uns erlaubt, in allen weiter vorkommenden Exempeln es auch ferner so halten zu dürfen. Wir finden übrigens für nöthig, hier zu wiederholen, was wir schon anderswo gesagt haben, nämlich, daß wir, um der Deutlichkeit willen, die verkleinerten Intervallen mit einem Punkte vor der Ziffer, die kleinen mit einem

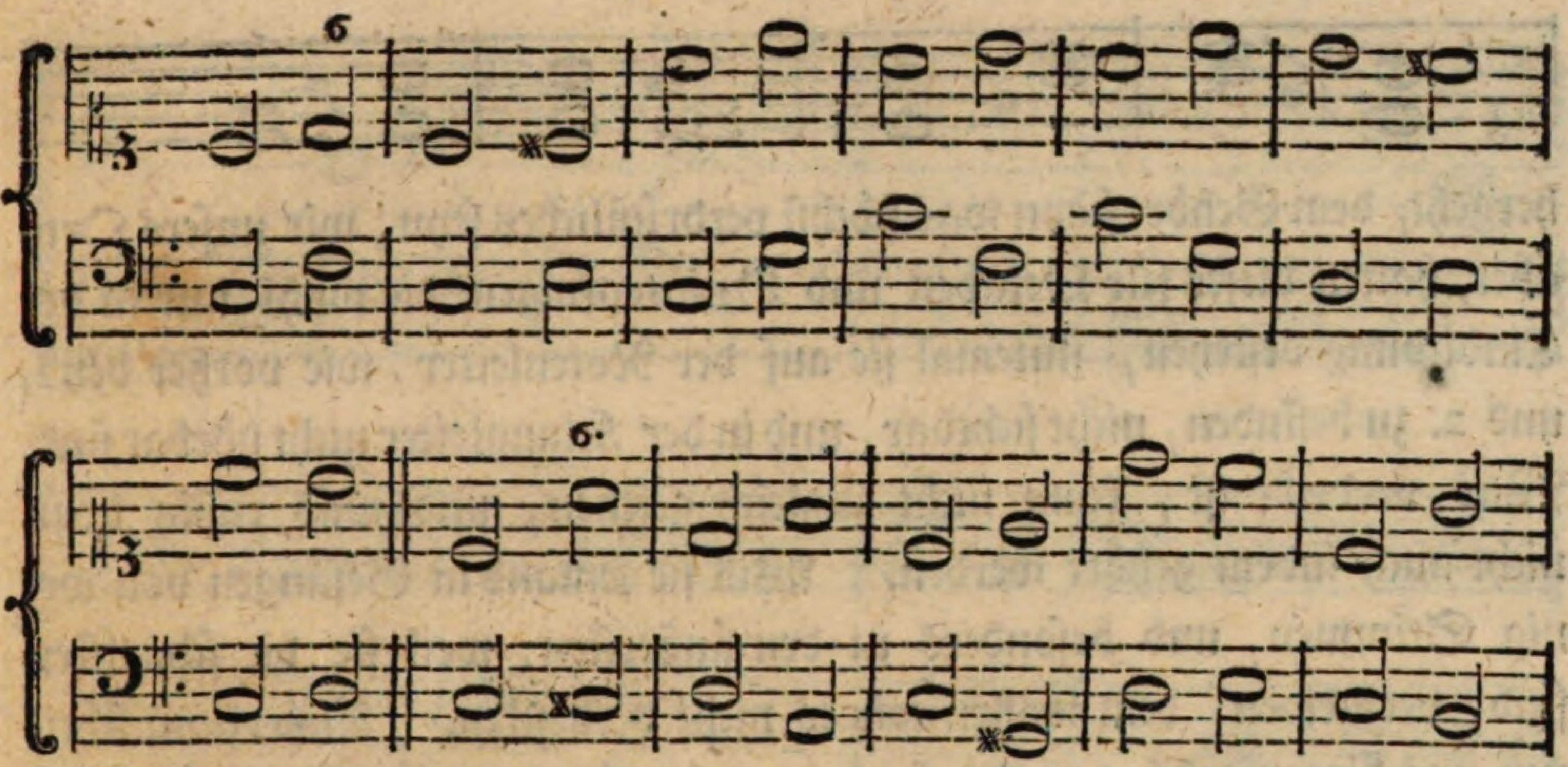
einem Punkte nach der Ziffer, die vergrößerten aber mit einem Striche durch die Zahl, bezeichnen, und die großen unbezeichnet lassen. Wir kommen auf die

große Octave,

Sie ist ein liebliches Intervall, und unstreitig unter solchen das consonirenste, hat viel gleichförmiges mit der Prime, weswegen ihr auch der Name **Aehnlichklang** (Similis sonus) zukommt. Es ist bey derselben eben das in Acht zu nehmen, was bey der Prime zu beobachten angeführt worden. Man darf sie nicht vielmahl wiederholen, noch, weil sie vor andern Consonanzen, ihrer Vollkommenheit wegen, zu merklich ins Gehör fällt, in zweystimmigen Sachen oft vorbringen; am allerwenigsten aber sollen, wie es von alten und neuern Tonlehrern mit Recht behauptet wird, zwo oder mehr Octaven, nach gleicher Bewegung, weder Schritt noch sprungweise, unmittelbar auf einander folgen, vermuthlich aus dem Grunde, weil die Musik der Natur, die allemal in den Folgen der Dinge aufeinander das **veränderliche** dem **gleichen** und sehr **ähnlichen** vorzieht, auch in diesem Stücke nachahmen und das vermeiden soll, was sie vermeidet; nichts, weder Pause, noch eingeflickte Secunde, sondern bloß zwischen ihnen schicklich gestellte andere Consonanzen, können ihre unmittelbare Folge auf einander gut machen; nur den Fall ausgenommen, wenn man nämlich die Octaven als Unisonanzen behandelt, und sie in galanten Sachen melodiegängig auf einander folgen lässet, welches zuweilen gute Wirckung thut.

Wie man von der Octave in andere Consonanzen regelmässig gehen kann, solches zeigen folgende Exempel an:

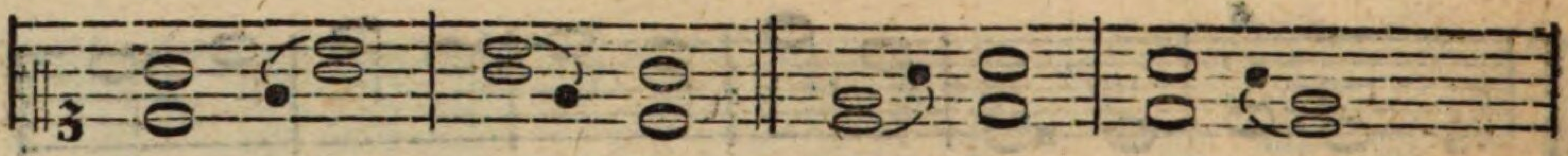

1
5
4
3
3.



Die aus mehreren Leitern weggelassenen übrigen guten und erträglichen Consonanzfolgen finden Genies von sich selber, und die unerträglichen untersagt ihnen ihr eigenes Ohr. Es folgt die

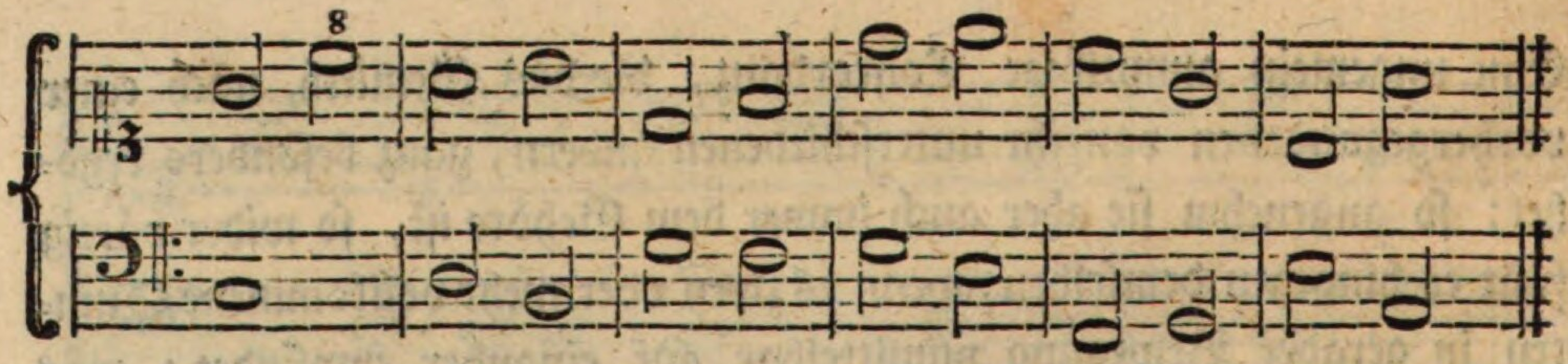
große Quinte.

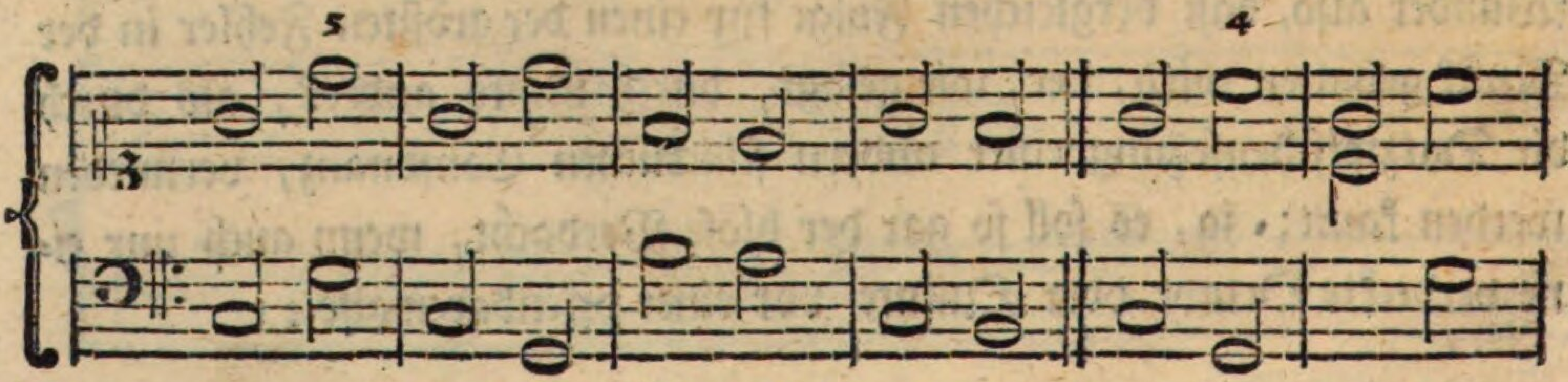
Eine ungemein anmuthige Concordanz, die das Gemüth, nach einer vorhergegangenen von ihr unterschiedenen andern, ganz besonders ergötzet; so angenehm sie aber auch immer dem Gehöre ist, so widerwärtig fällt es hingegen demselben, wenn es zwey oder mehr vollkommene Quinten in gerader Bewegung unmittelbar auf einander empfindet; was Wunder also, daß dergleichen Folge für einen der größten Fehler in der Musik gehalten wird, der, wie gesagt, durch nichts anders, als durch die Darzwischensetzung einer andern schicklichen Consonanz, vermieden werden kann; ja, es soll so gar der blose Verdacht, wenn auch nur eine verdeckte Octave oder Quinte vor einer offenbaren also:

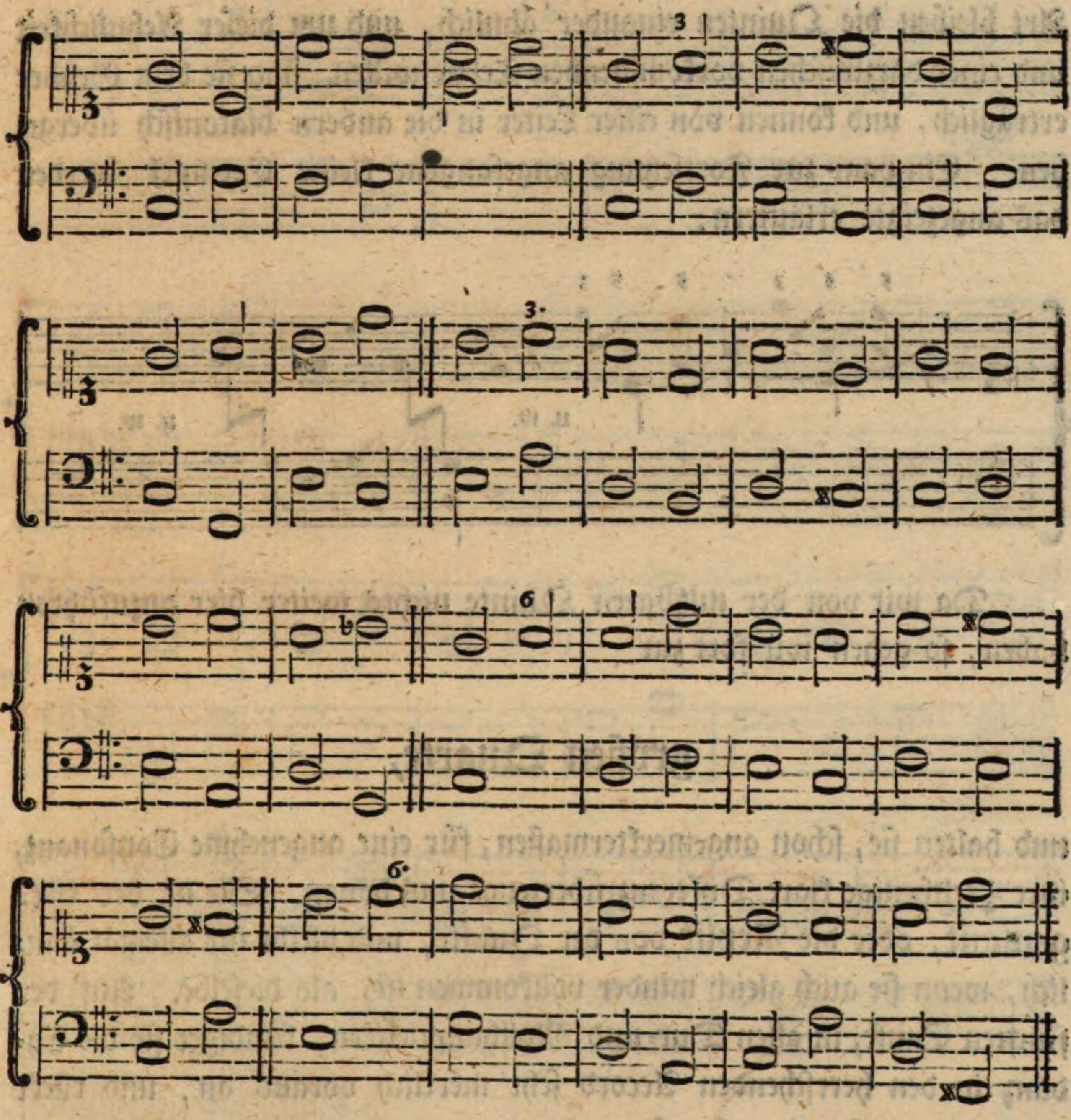


hergeht, dem Gehöre schon was höchst verdrüßliches seyn; wir unsers Orts aber, halten dieses für Octaven und Quintenfolgen, die wohl nur in der Einbildung bestehen, sintemal sie auf der Notenleiter, wie vorher bey 1. und 2. zu befinden, nicht sichtbar, und in der Klangleiter nicht hörbar sind. Was verdeckt ist, kann nicht zugleich gesehen, und was ruhig liegt, nicht auch indem gehört werden. Will sie jemand in Gesängen von wenig Stimmen, und besonders in den äußersten, weil sie die schärfsten sind, vermeiden, dem wollen wir es nicht verdenken. Außerdem, scheinen uns die umgekehrten, die sogenannt bemäntelten, und umgekehrt bemäntelten Octaven und Quinten, auch von wenig Erheblichkeit zu seyn, jedoch andern Meynungen nicht vorgegriffen zu haben.

Auf was Art man von Quinten in andere Consonanzen zuläßig gehen kan, geben nachgesetzte Exempel an:

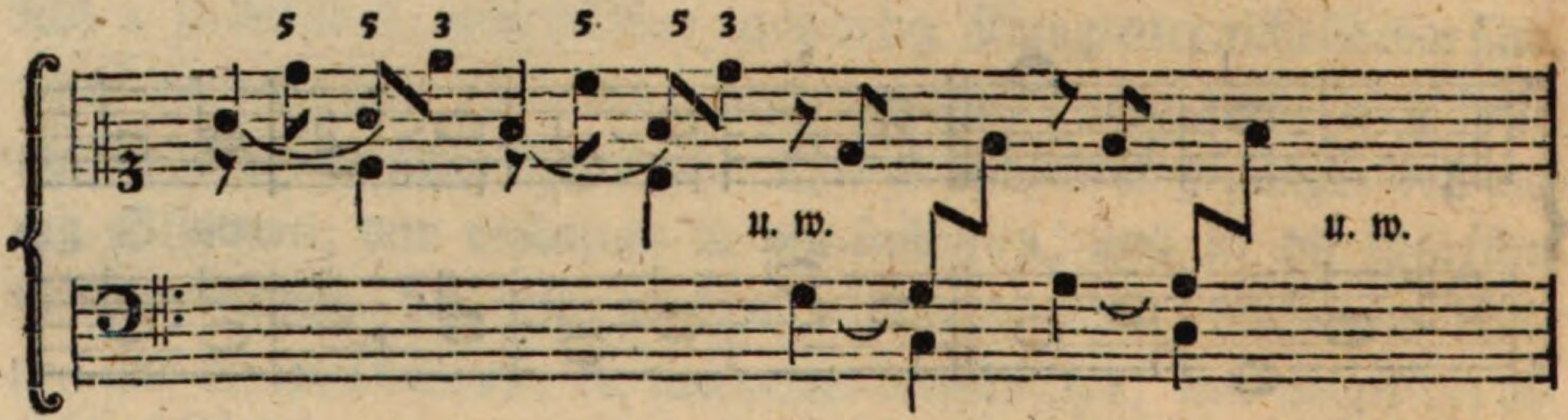






Ueberdieß, können wir nicht unangemerkt lassen, daß gleichwohl gewissermaßen zwey Quinten, nach gerader Bewegung, auf- und abwärts, unmittelbar nach einander folgen können, und das zwar solchergestalt: wenn nämlich die Unterstimme einer vorhergehenden Quinte zur Oberstimme einer darauf folgenden andern wird, denn auf solche

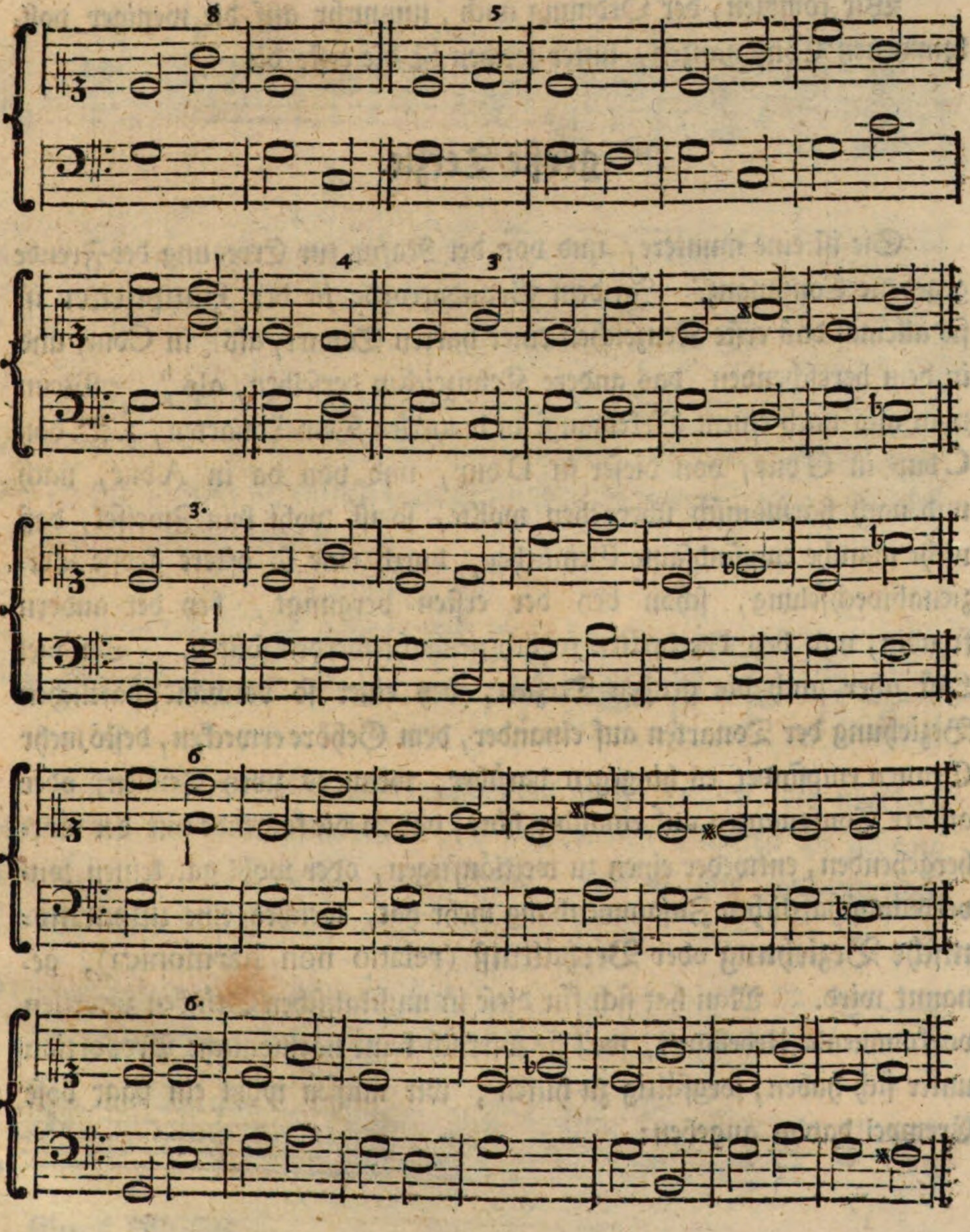
Art bleiben die Quinten einander ähnlich, und um dieser Aehnlichkeit und einer darzwischen vorkommenden Terzie willen, sind sie dem Gehöre erträglich, und können von einer Leiter in die andern diatonisch übergehen. Ein paar zur Fortsetzung angefangene kleine Exempel werden das angezeigte erläutern:



Da wir von der nutzbaren Quinte nichts weiter hier anzuführen haben, so gehen wir fort zur

großen Quarte,

und halten sie, schon angemerktermaßen, für eine angenehme Consonanz, ihre $\frac{1}{4}$teltheilige klare Differenz überzeugt uns davon. Sie ist der Gegenlaut, oder die Replik von der Quinte, und bleibt ihr allemal ähnlich, wenn sie auch gleich minder vollkommen ist, als dieselbe. Auf der fünften Stufe, in allen Dur- und Mollhauptleitern, kündiget sie die Cadanz in den herrschenden Accord sehr merklich voraus an, und rückt darauf in die Terzie, ohn eben gebunden werden zu dürfen, mehr gute Eigenschaften von ihr zu geschweigen. Auf die Quarte können alle andere Arten der Consonanzen, wiewohl eine zierlicher, als die andere, folgen, wie es nachgesetzte Exempel beweisen:

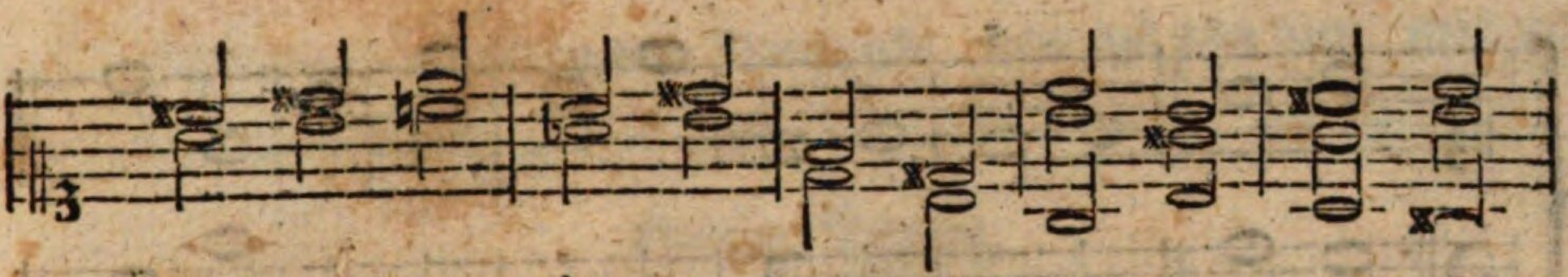


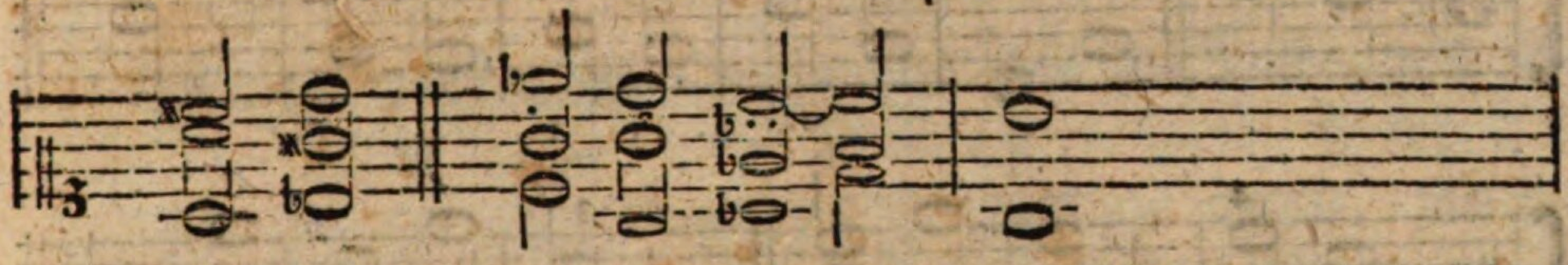
Wir

Wir kommen, der Ordnung nach, nunmehr auf die weniger vollkommenen Consonanzen, unter solchen ist die erste die

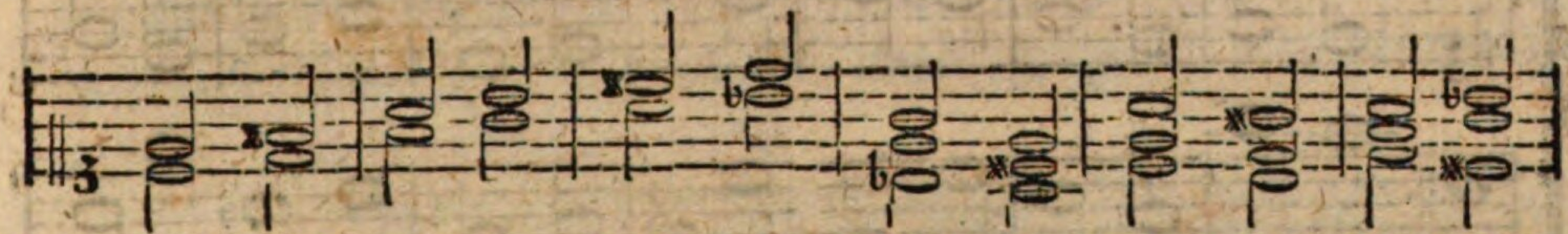
große Terzie.

Sie ist eine muntere, und von der Natur zur Erregung der Freude gegebene Consonanz. In dem Grundaccorde in der **Hauptleiter** ist sie allemal das erste Kenzeichen einer harten Tonart, als $\frac{e}{c}$ in Cdur, und in dem herrschenden, das andere Kennzeichen derselben, als $\frac{h}{g}$. Wenn man also nach einem Cirkelgange in dreyerley Dur-Tonarten, z. B. von Cdur in Gdur, von dieser in Ddur, und von da in Adur, nach und nach harmonisch übergehen wollte, so ist wohl kein Zweifel, daß nicht manche empfindsame Gemüther, durch eine so öftere große Terzienabwechselung, schon bey der ersten vergnügt, bey der andern freudig, und bey der dritten frölich gemacht werden sollten. So viel Lust aber auch die großen Terzien, bey einer so verwandschaftlichen Beziehung der Tonarten auf einander, dem Gehöre erwecken, desto mehr Grauen empfindet es hingegen darüber, wenn es zwey Terzien, oder andere Consonanzen auf einander hört, davon die folgende mit der vorhergehenden, entweder einen zu weitläuftigen, oder wohl gar keinen tonverwandschaftlichen Zusammenhang mehr hat, welches eine **unharmonische Beziehung** oder **Verhältniß** (relatio non harmonica), genannt wird. Man hat sich für diese in musikalischen Stücken zuweilen vorkommende Uebellaute, weil sie wirklich keine harmonische Proportion unter sich haben, sorgfältig zu hüten; wir müssen wohl ein paar böse Exempel davon angeben:

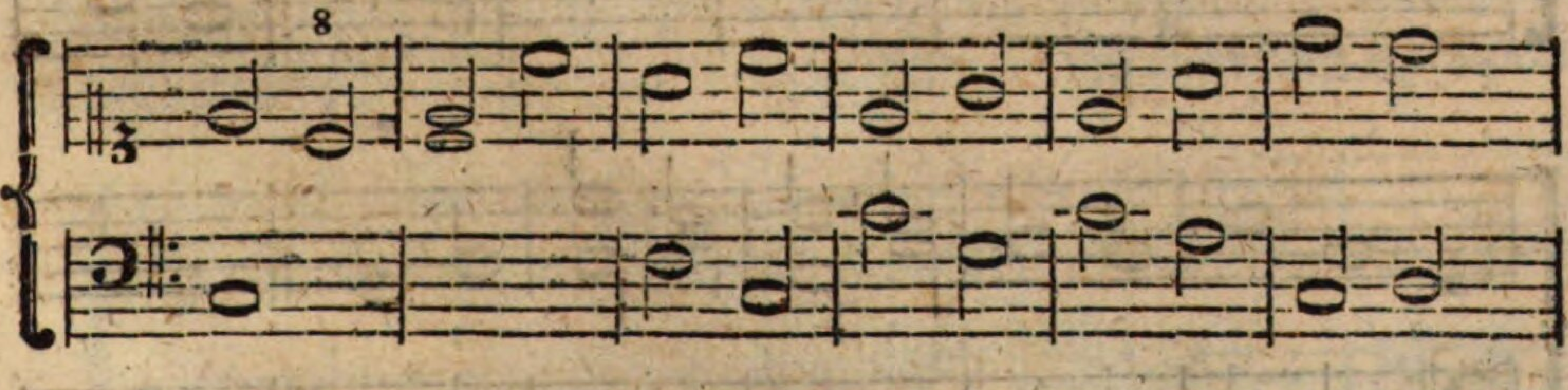


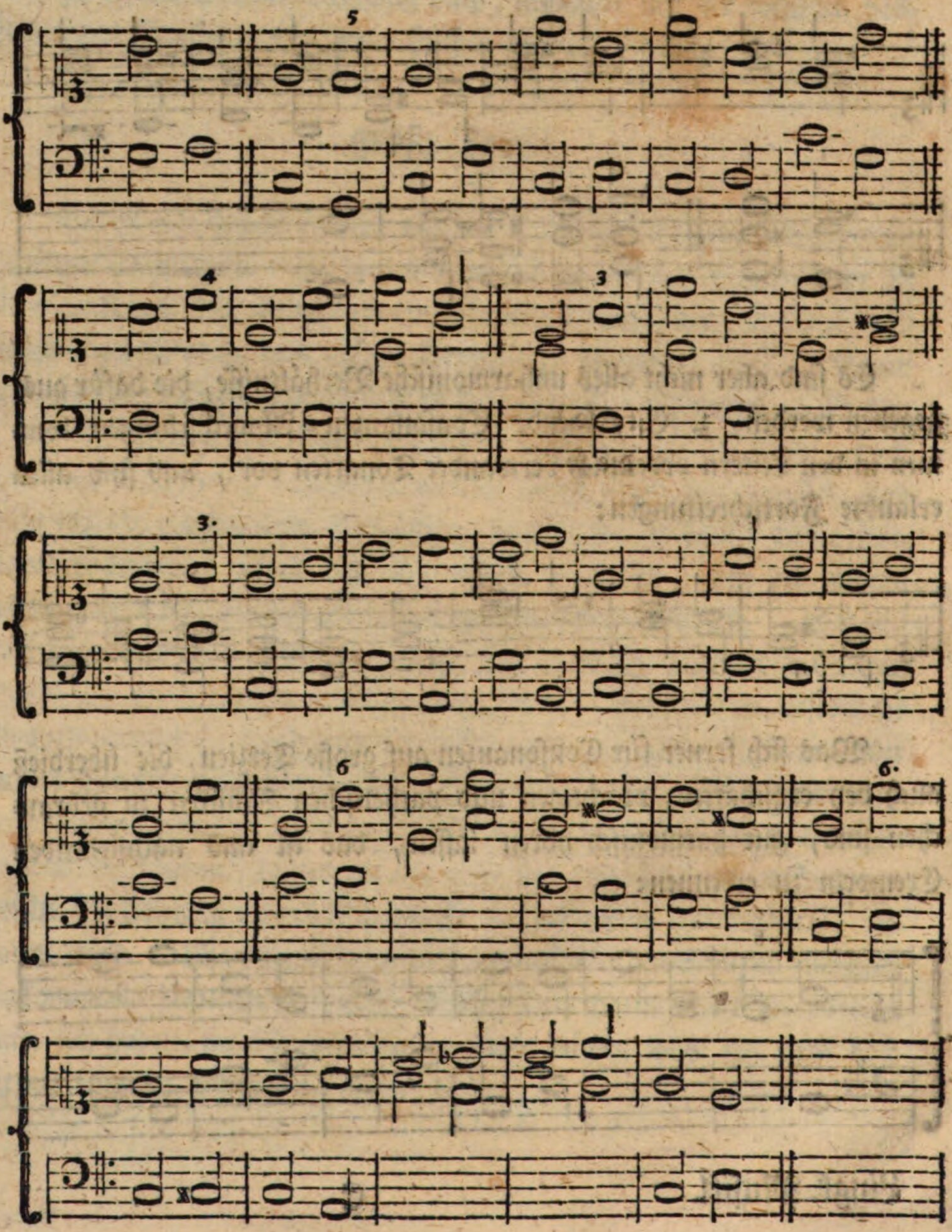


Es sind aber nicht alles unharmonische Verhältnisse, die dafür ausgegeben werden, z. E. folgende Consonanzen = Abwechselungen kommen in den Leitern ordentlich verwander Tonarten vor, und sind alles erlaubte Fortschreitungen:



Was sich ferner für Consonanzen auf große Terzien, die überdieß auch bey ernsthaften, prächtigen und pathetischen Musiken zu gebrauchen sind, gut harmonisch hören lassen, das ist aus nachstehenden Exempeln zu erkennen:

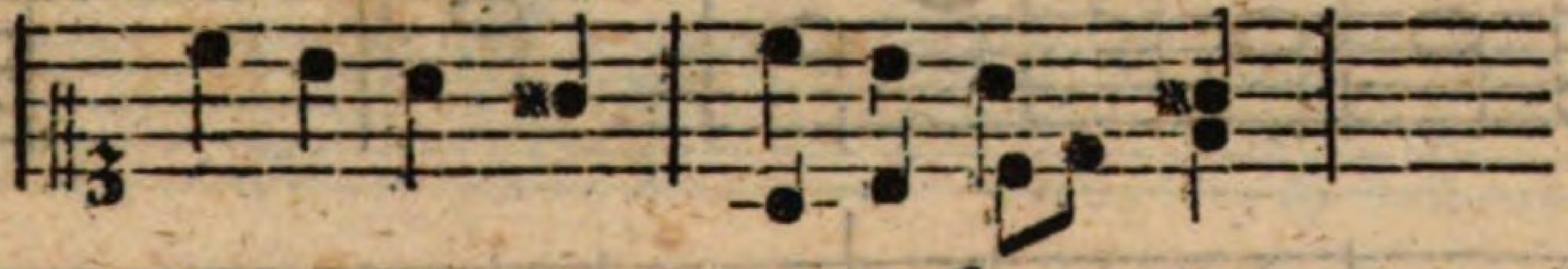




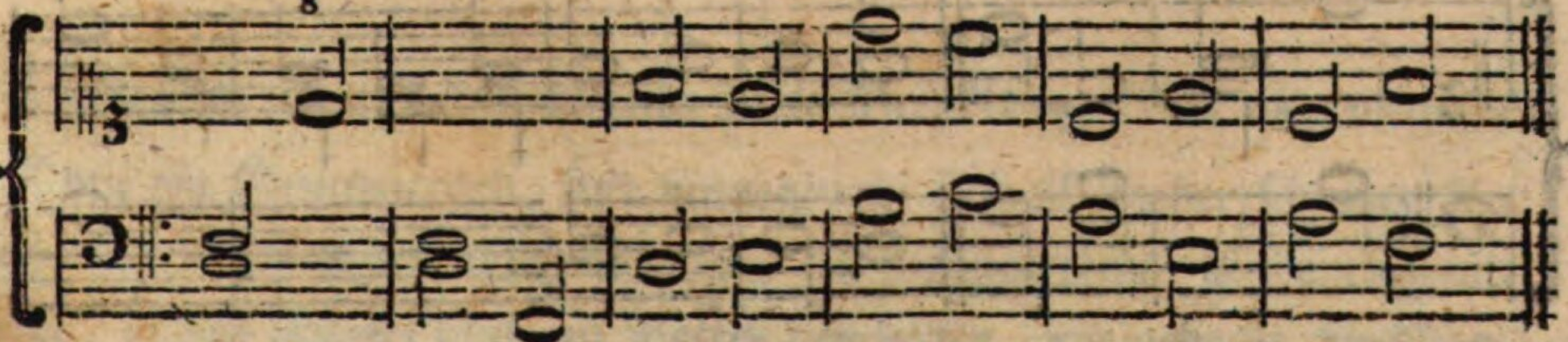
Wir wenden uns zu dem Intervalle, das just von dem, was wir itzo betrachtet haben, die Gegenwürkung vorbringt, und das ist die

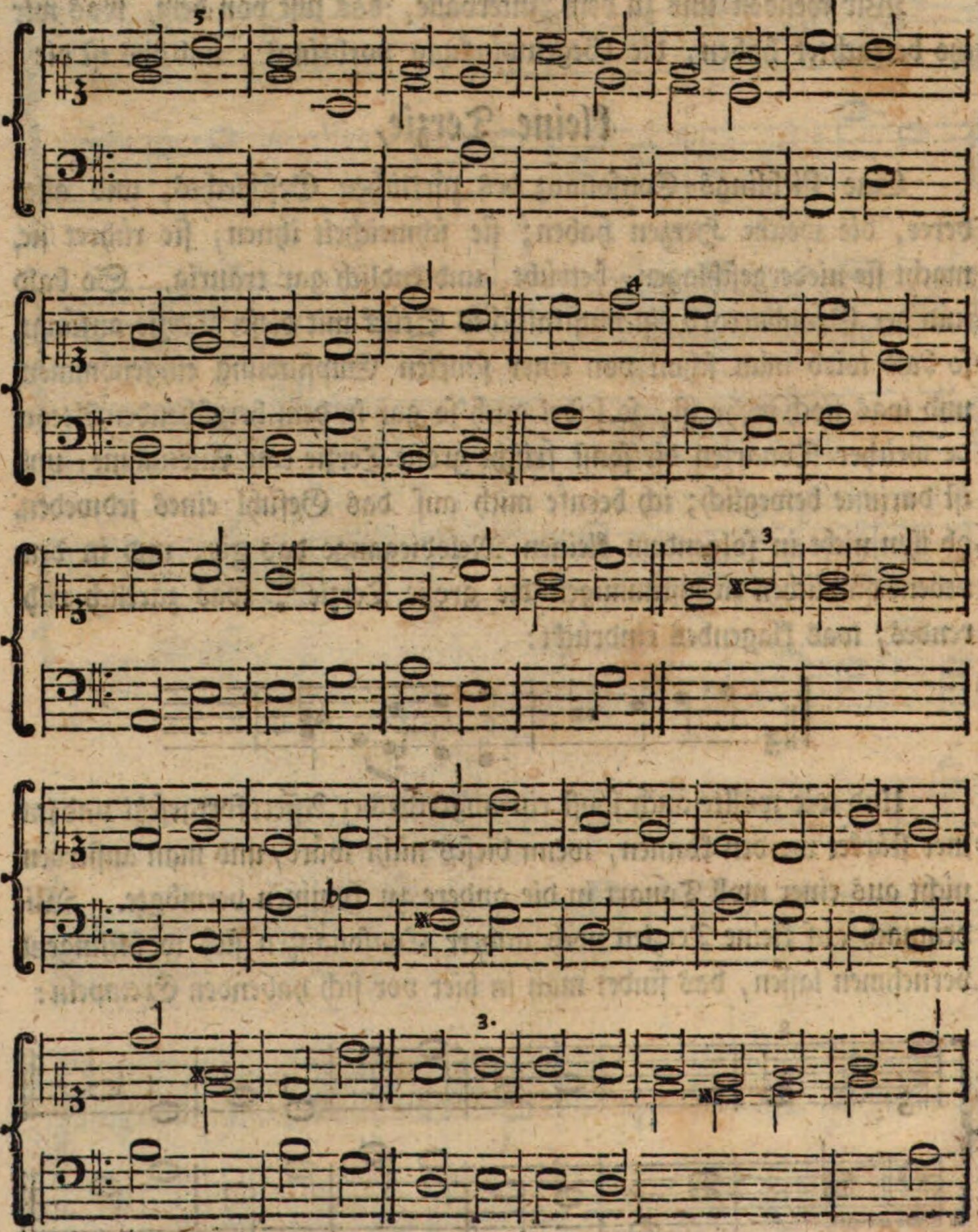
kleine Terzie,

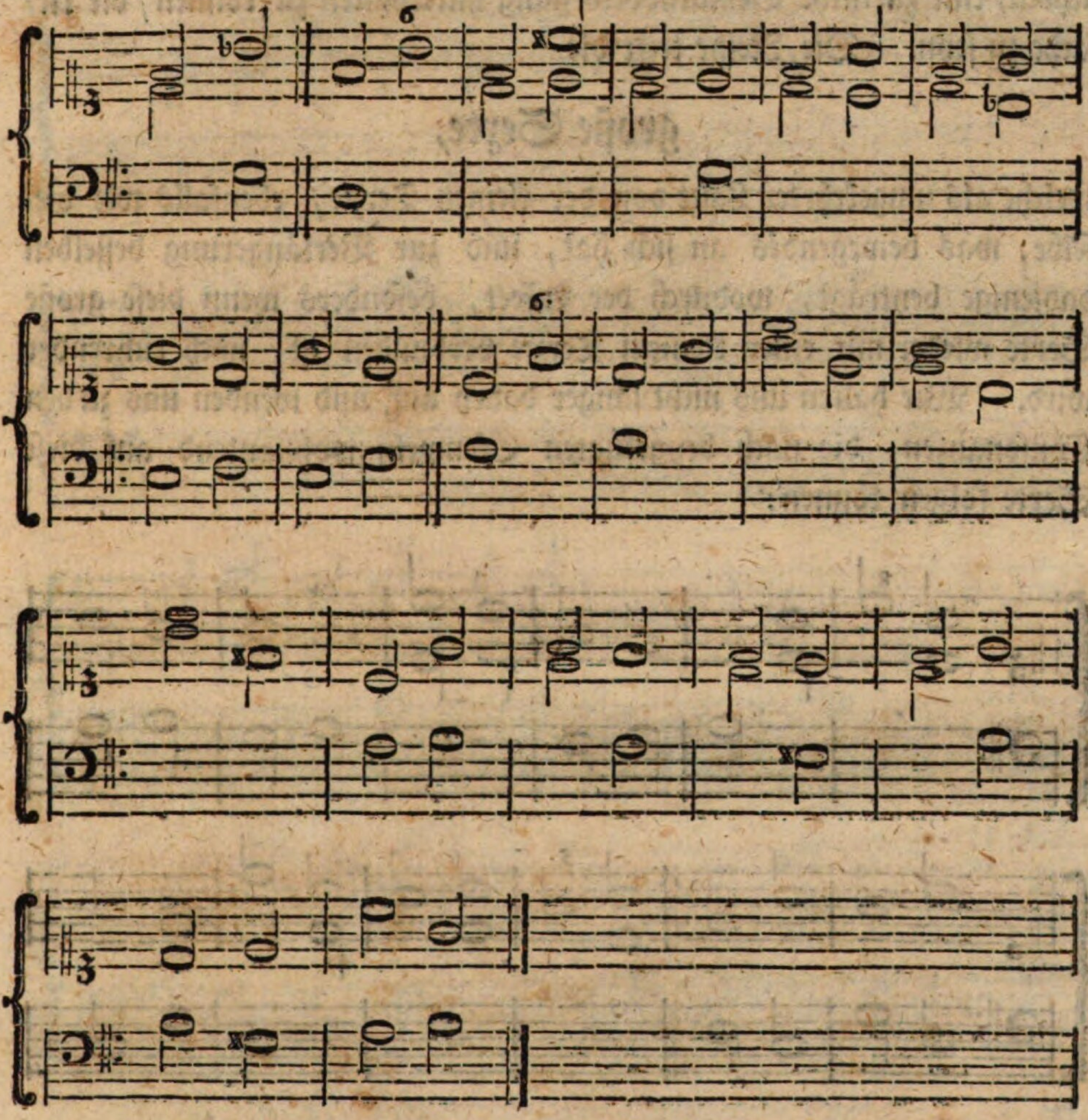
Eine Lieblings-Consonanz des zärtlichen Geschlechts, und aller derer, die weiche Herzen haben; sie schmeichelt ihnen, sie rühret sie, macht sie niedergeschlagen, betrübt, und endlich gar traurig. So bald nun der Grundaccord ein musikalisches Stück mit dieser Terzie anfängt, so bald wird man schon von einer sanften Empfindung eingenommen, und was noch mehr ist, so leidet auch so gar in dem herrschenden Accorde weicher Tonarten die sonst frische große Terzie eine Ausnahme, und ist darinne beweglich; ich berufe mich auf das Gefühl eines jedweden, ob ihm nicht in folgendem kleinen Melodiegange das gis, und in dem nebenbefindlichen zweystimmigen die große Terzie gis was zärtlich rührendes, was klagendes eindrückt:



Und wie wollte auch sonst ein angreifender Affect fortgesetzt und immer stärker werden können, wenn dieses nicht wäre, und man außerdem nicht aus einer moll Tonart in die andere zu kommen vermögte. Wie demnach auf kleine Terzien noch andere Consonanzen sich wohlklingend vernehmen lassen, das findet man in hier vor sich habenden Exempeln:




5
4
3
3.

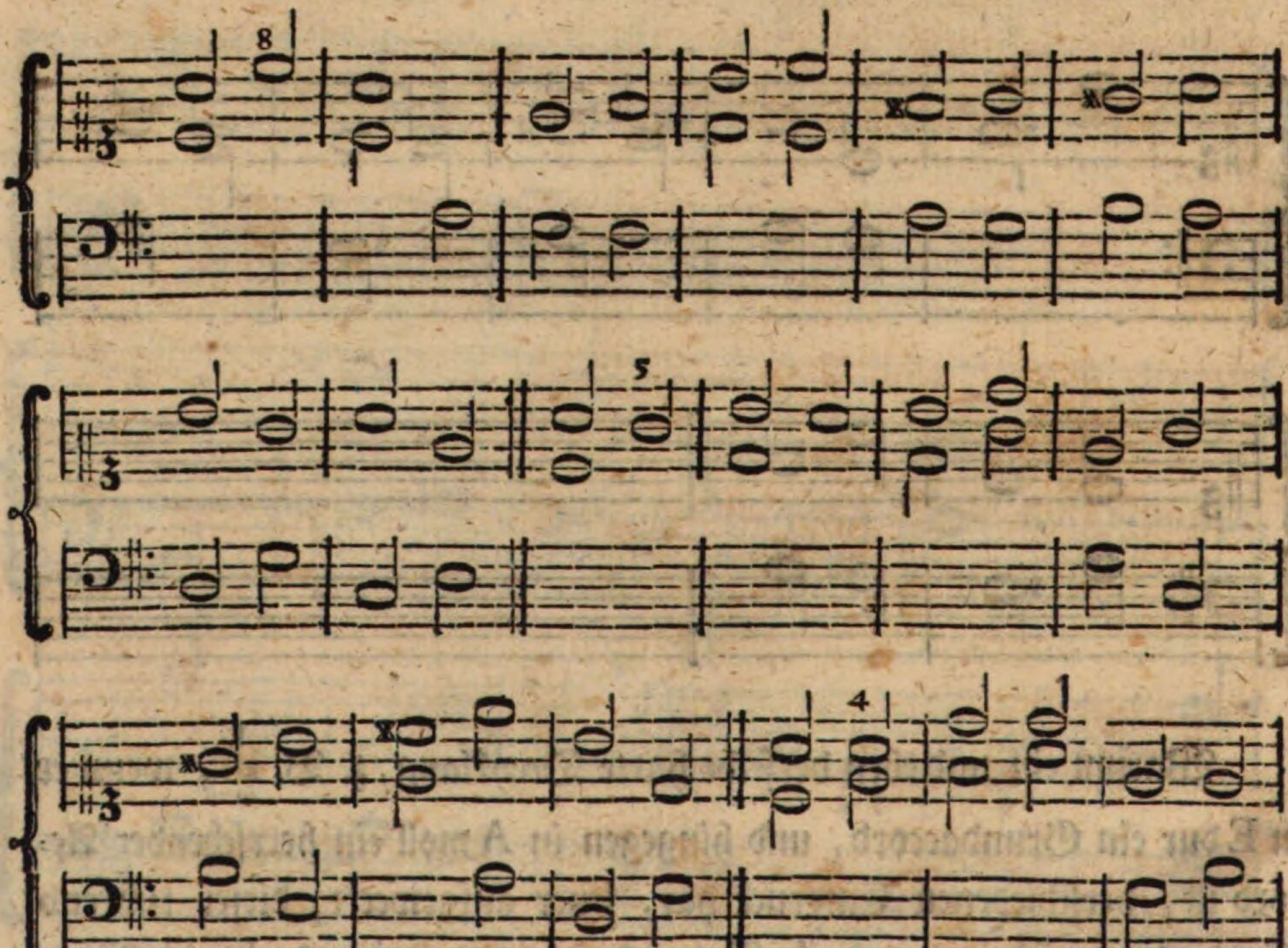


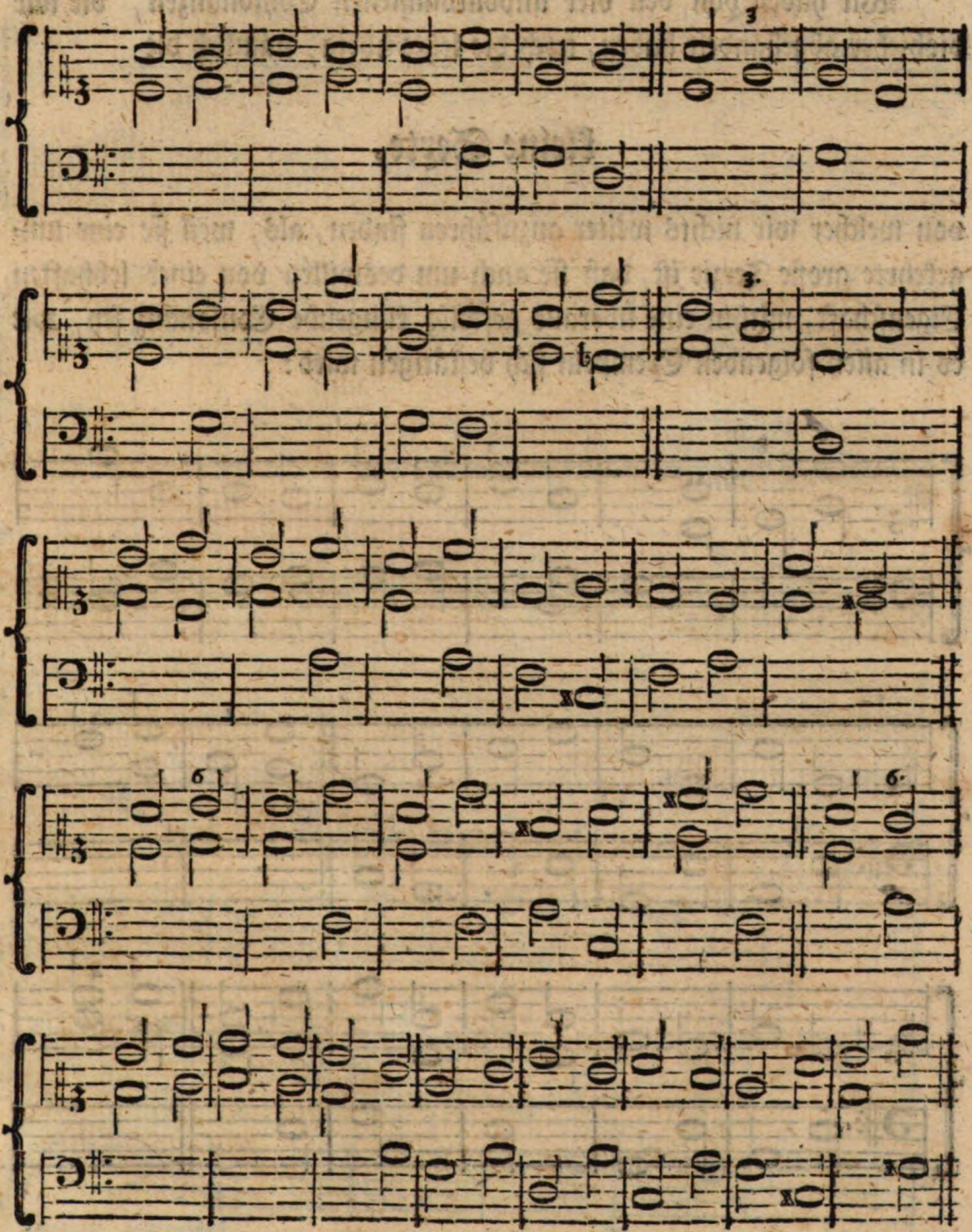
Warum ein und eben derselbe harte Dreyklang, z. B. $\begin{smallmatrix}h\\gis\\e\end{smallmatrix}$, wenn er in E dur ein Grundaccord, und hingegen in A moll ein herrschender Accord ist, verschiedenen Eindruck hat, jener aufgeweckt, dieser rührend klingt, davon scheinet uns, in Betref des letzten, wie gedacht, die Mög-

lichkeit, eine zärtliche Gemüthsbewegung unterhalten zu können, die Ursache zu seyn. Die Reihe trift die

große Sexte,

welche als umgekehrter Laut von der kleinen Terzie, ebenfalls wie dieselbe, was bewegendes an sich hat, und zur Verlängerung desselben dasjenige beyträgt, wodurch der Affect, besonders wenn diese große Sexte wieder mit einer kleinem Terzie verbunden ist, noch rührender wird. Wir halten uns nicht länger dabey auf, und wenden uns zu den Consonanzen, die nach beygefügten Exempeln wohllautend auf diese Sexte folgen können:



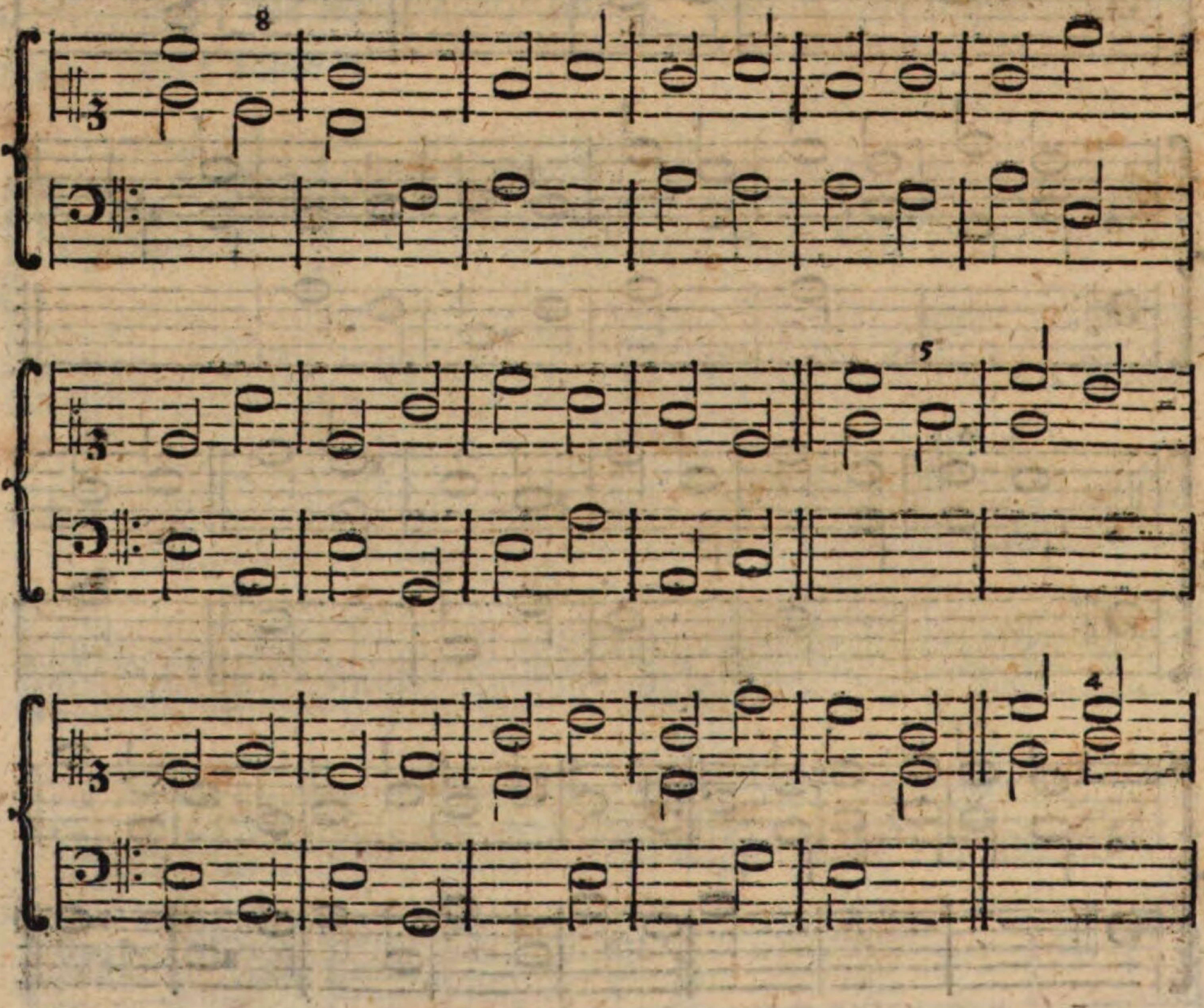


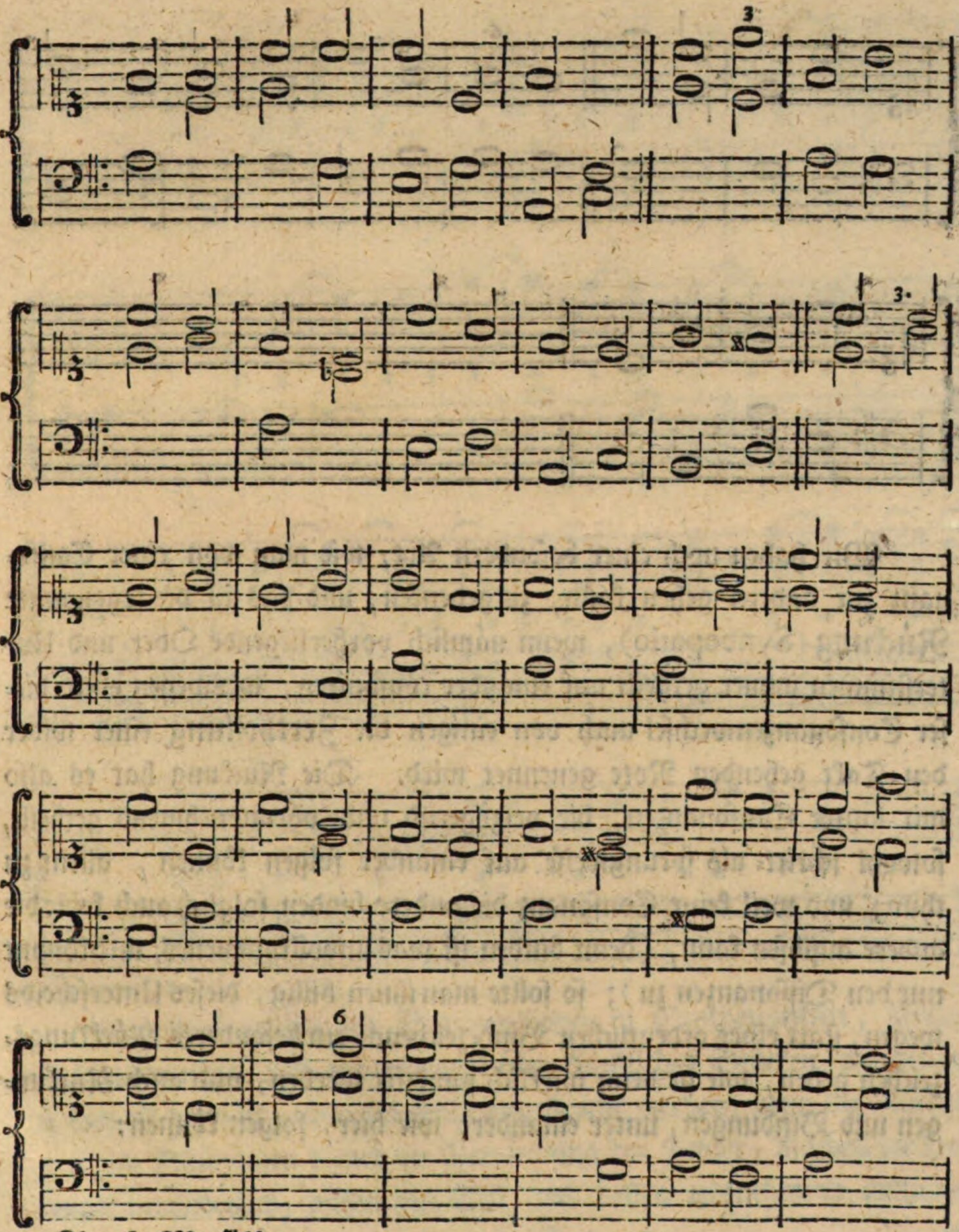
Wir

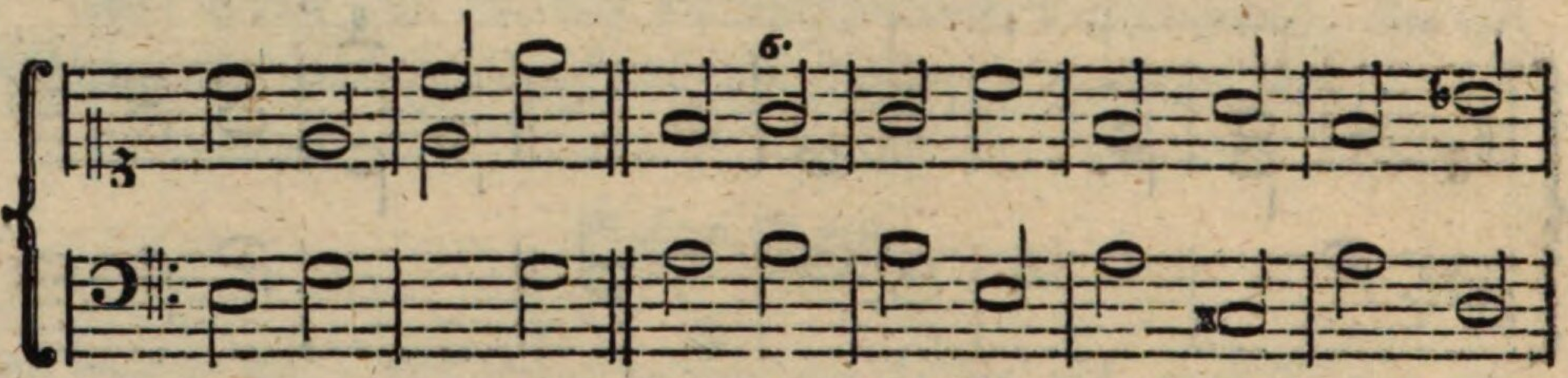
Wir haben von den vier unvollkommenen Consonanzen, die wir bishieher abgehandelt haben, noch die letzte übrig, nämlich die

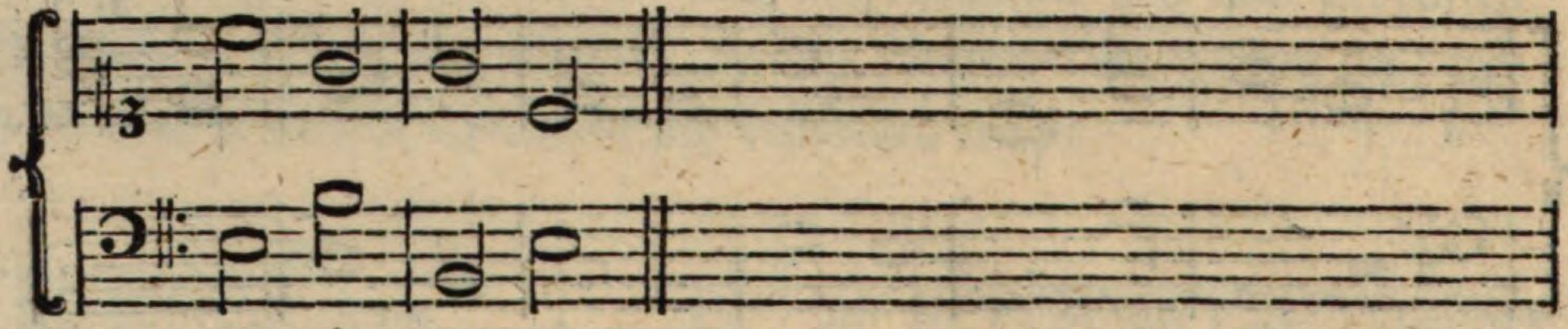
kleine Sexte,

von welcher wir nichts weiter anzuführen finden, als, weil sie eine umgekehrte große Terzie ist, daß sie auch um deswillen von einer lebhaften Eigenschaft, mithin eine überaus gefällig klingende Consonanz sey, wie es in allen folgenden Exempeln sich bestätigen wird:

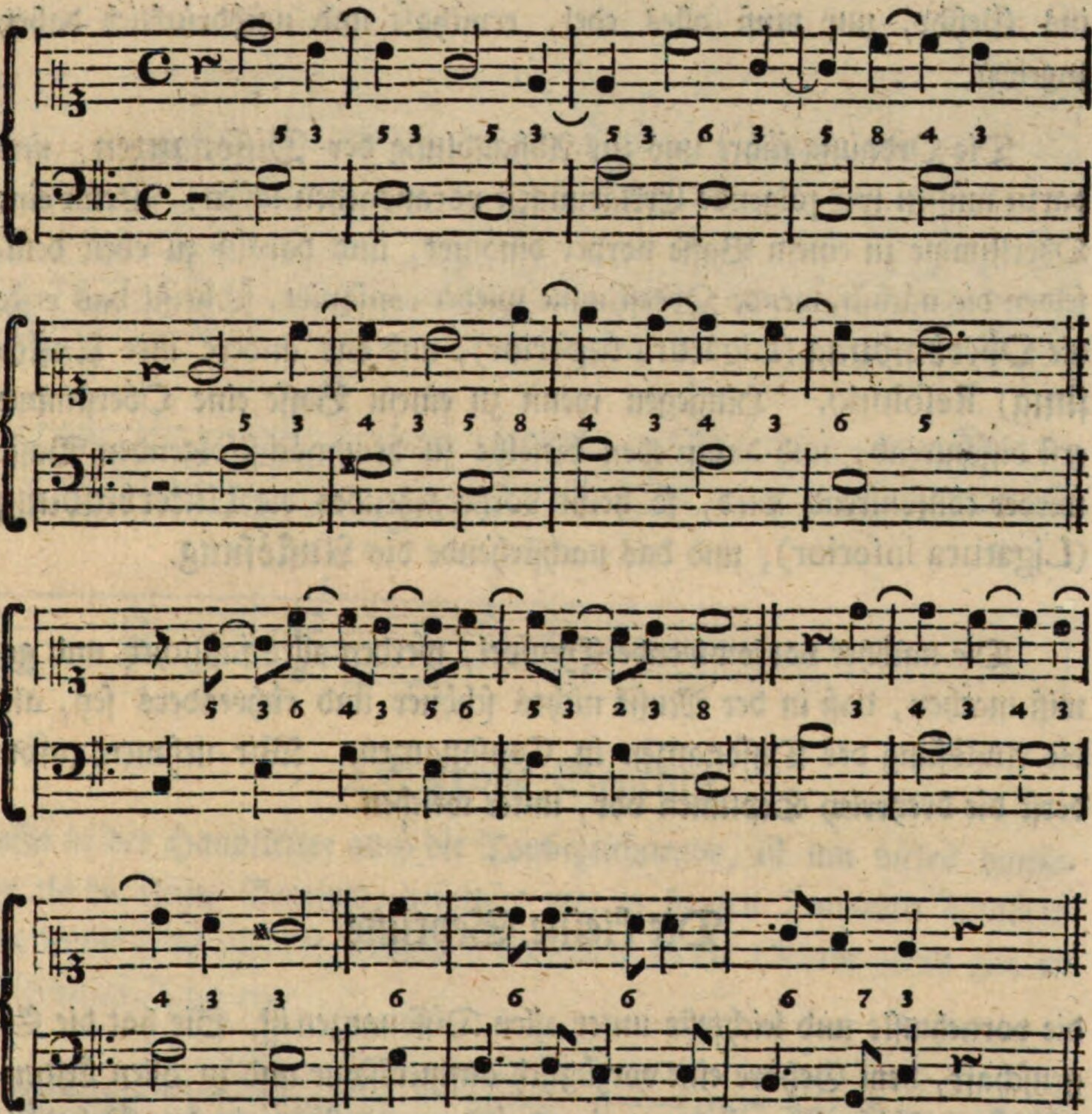



3
3.
6





Wir haben noch einer besondern Art, wie man von einer Consonanz zur andern gehen kann, zu gedenken, und das ist die sogenannte **Rückung** (Syncopatio), wenn nämlich vorherliegende Ober- und Unterstimmen immer getheilt auf einander consoniren, weswegen eben dieser Consonanzenwechsel auch von einigen die **Zertheilung** einer wider den Takt gehenden Note genennet wird. Die Rückung hat es also mit lauter Consonanzen, die verzögernd und vorausnehmend getheilt, sowohl schritt- als sprungweise auf einander folgen können, allein zu thun; und weil keine Consonanz die andere binden, folglich auch keine die andere auflösen kann, (denn binden ist was unvollkommenes, und kommt nur den Dissonanzen zu); so sollte man ihnen billig, dieses Unterscheids wegen, statt eines ordentlichen Bindezeichens, ein besonderes Rückungszeichen geben, wie sie denn wirklich punktirt werden, und auch Rückungen und Bindungen, unter einander, wie hier, folgen können:



Ueberdieß müssen die Syncopationen in Contrapunkten, Fugen, Nachahmungen, und andern dergleichen künstlichen Stücken, wo genaue Diatonik herrscht, unausbleiblich angebracht werden, denn die Rückungen und Bindungen dienen zu Vermeidung der Fehler, machen die Harmonie veränderlich, putzen den Stil, und fallen ausnehmend anmuthig

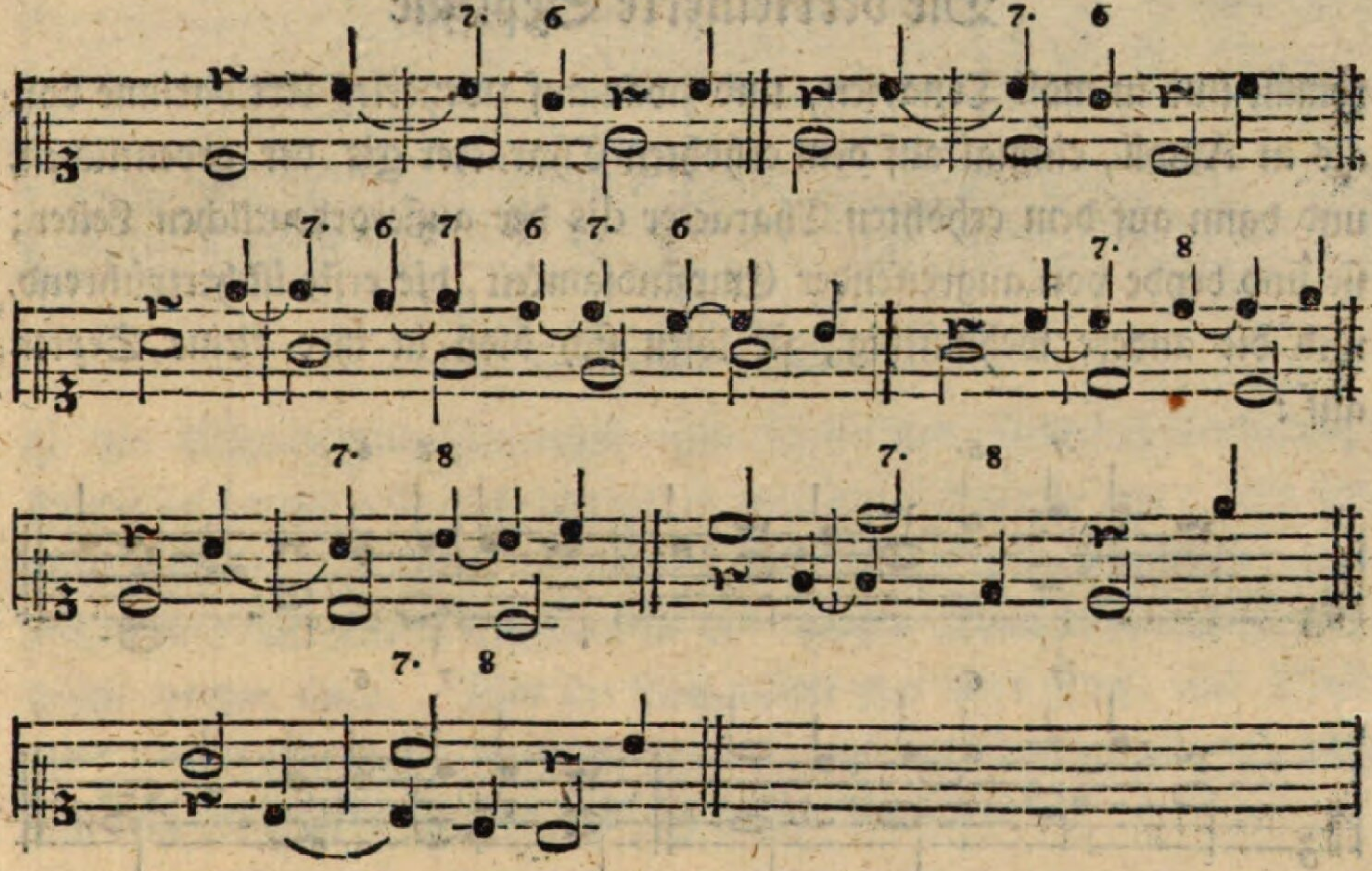
ins Gehör, nur muß alles edel, ernsthaft und nachdrücklich dabey zugehen.

Die Ordnung führt uns zur Abhandlung der **Dissonanzen**, und darzu müssen wir folgende Erklärungen vorausgehen lassen: Wenn eine Oberstimme zu einem Basse vorher dissonirt, und darauf zu eben demselben die nächstfolgende Oberstimme wieder consonirt, so heißt das erste die **Oberbindung** (Ligatura superior), und das andere ihre **Auflösung**) Resolutio. Hingegen wenn zu einem Basse eine Oberstimme erst dissonirend, und dann eben dieselbe zu dem nächstfolgenden Basse wieder consonirend wird, so heißt vorhergehendes die **Unterbindung** (Ligatura inferior), und das nachstehende die **Auflösung**.

Die nachher vorkommende Exempel, werden alles faßlicher und gewiß machen, daß in der Musik nichts schöner und rührenders sey, als die Auflösung der Dissonanzen in Consonanzen. Wir nehmen zuförderst die dreyerley Septimen vor, unter welchen

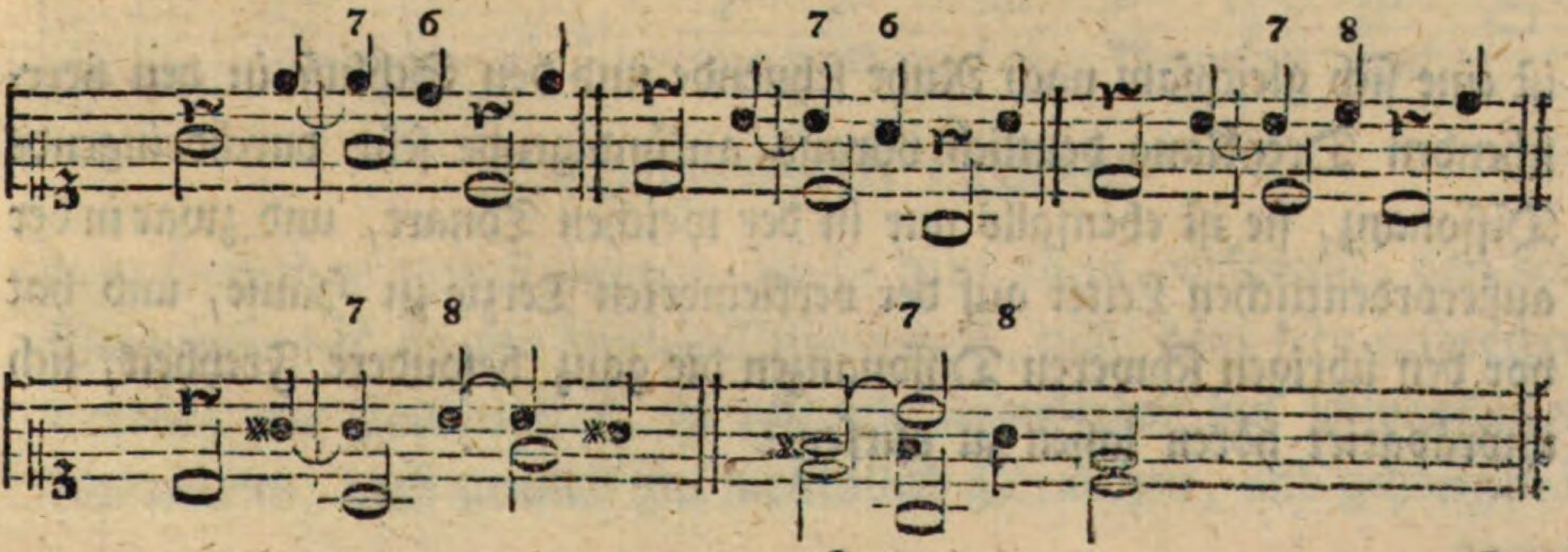
Die kleine Septime

die vornehmste und leichteste unter allen Dissonanzen ist. Sie hat die Eigenschaft, dem Gehöre eine vorzüglich aufmerksame und zu allen Leidenschaften geschickte Empfindung einzudrücken; muß nur in den Nebenleitern zur Oberbindung vorbereitet werden, resolvirt abwärts in die Sexte, welcher Gang von einer Leiter zur andern diatonisch fortgesetzt werden kann, desgleichen lößt sie sich auch, sowohl oben als unten gebunden, in die Octave auf:



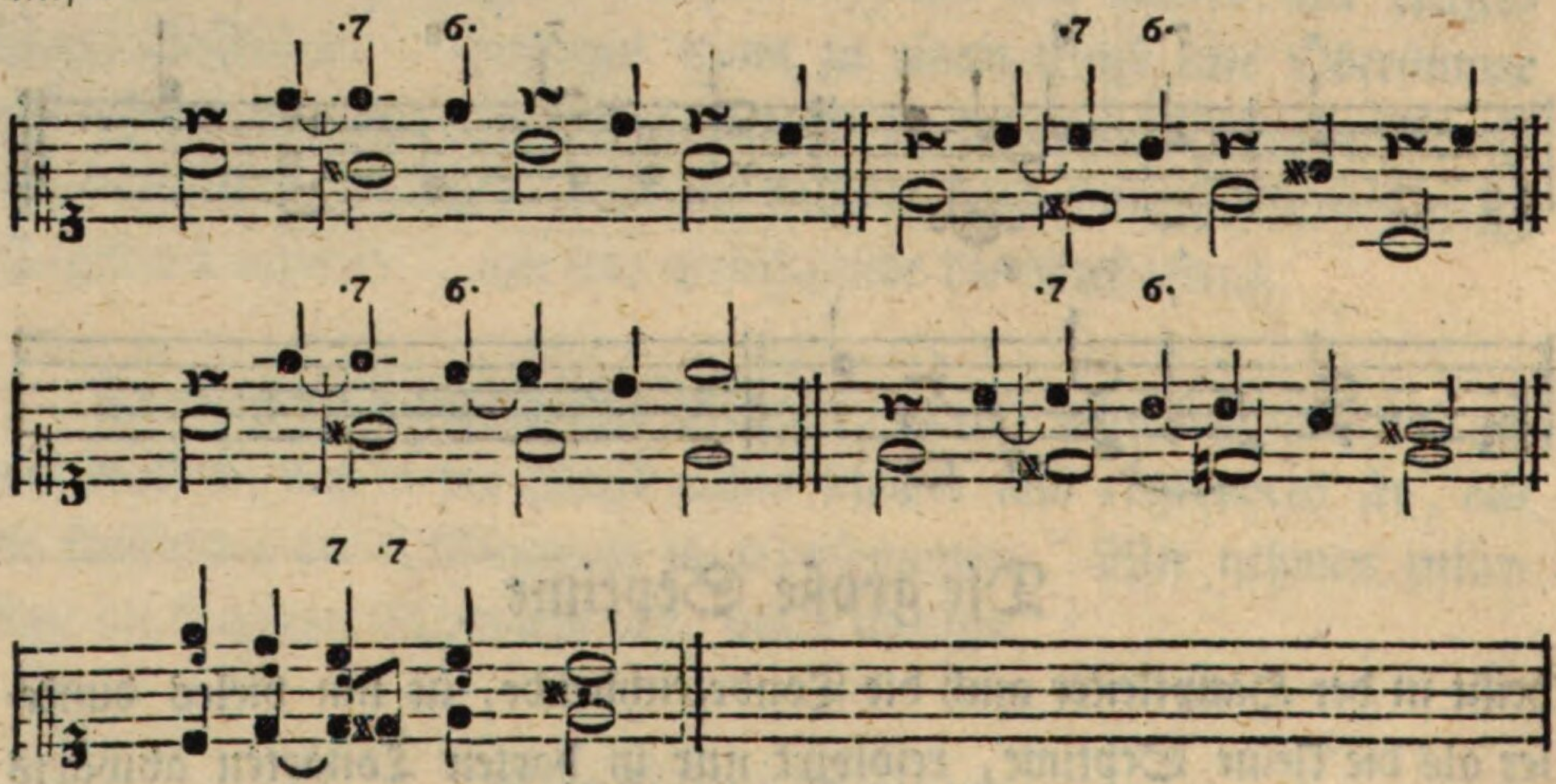
Die große Septime

heißt in der Hauptleiter auch die Tonbezeichnende, ist um vieles dunkeler als die kleine Septime, resolvirt nur in harten Tonarten abwärts gut in die große Sexte, hingegen aufwärts in die Octave gleich gut in beyderseits Tonarten:



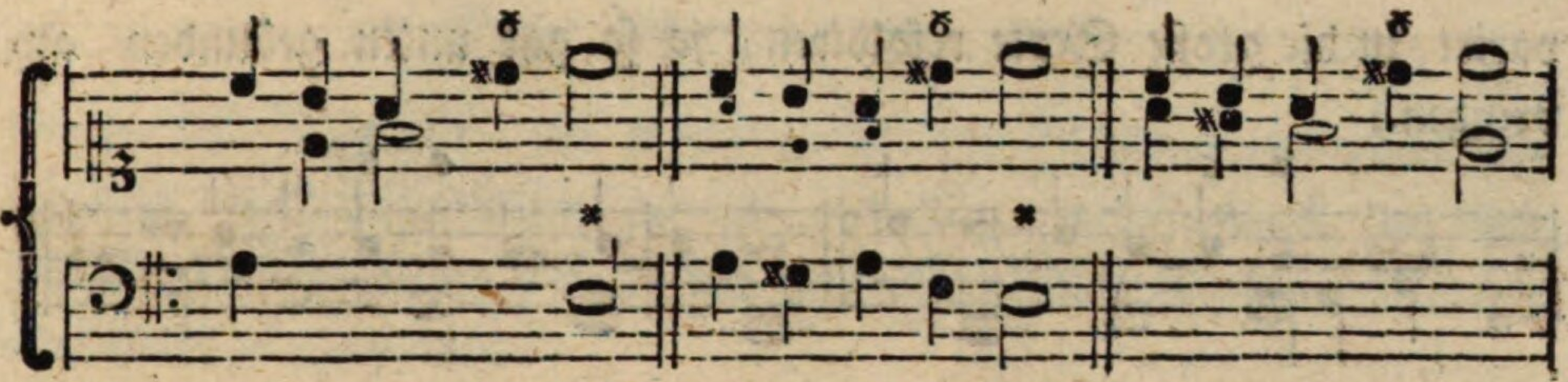
Die verkleinerte Septime

kommt nur in moll Tonarten, und zwar auf zweyerley Art darinne vor, als in Amoll, einmal auf dem erhöhten Character gis der ordentlichen, und dann auf dem erhöhten Character dis der außerordentlichen Leiter; sie sind beyde von angreifender Empfindsamkeit, die erste ist herzrührend, und die andere wehmüthig; sie lösen sich bloß in ihre kleine Sexten auf:



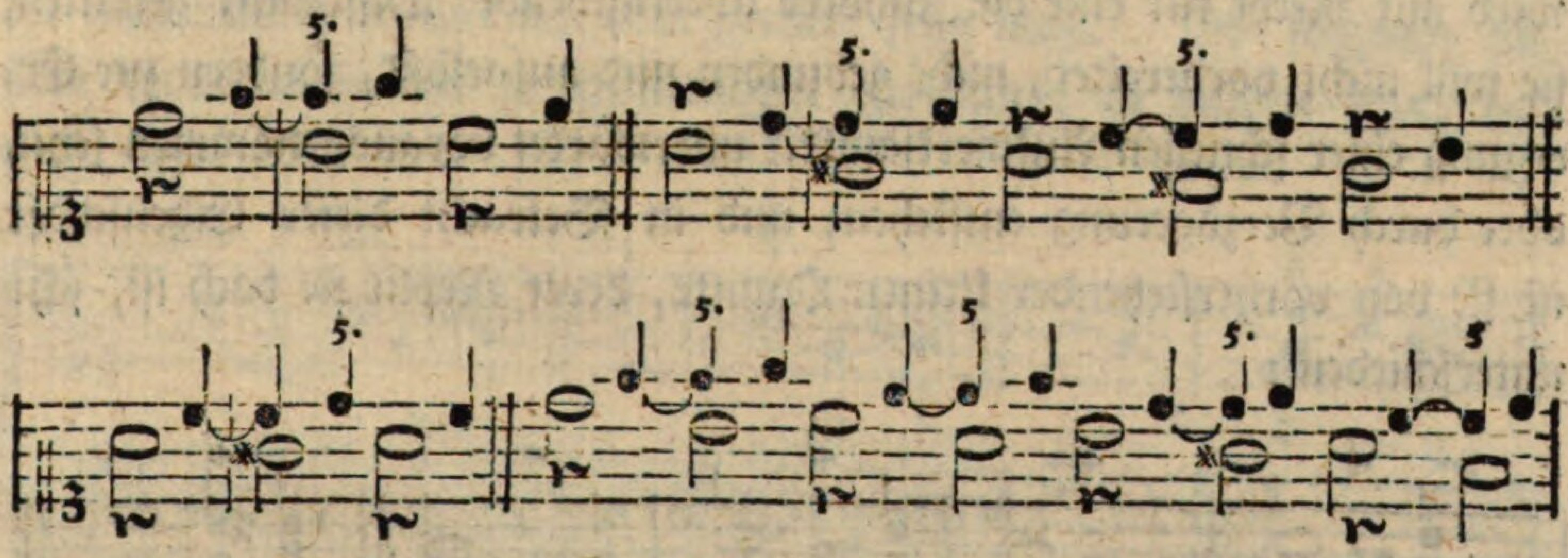
Die vergrößerte Sexte

ist eine sich gleichsam nach Ruhe sehnende und den Schluß in den herrschenden Dreyklang deutlich voraus ankündigende sehr durchdringende Dissonanz, sie ist ebenfalls nur in der weichen Tonart, und zwar in der außerordentlichen Leiter auf der verkleinerten Terzie zu Hause, und hat vor den übrigen schweren Dissonanzen die ganz besondere Freyheit, sich unpräparirt hören lassen zu dürfen:



Die kleine Quinte

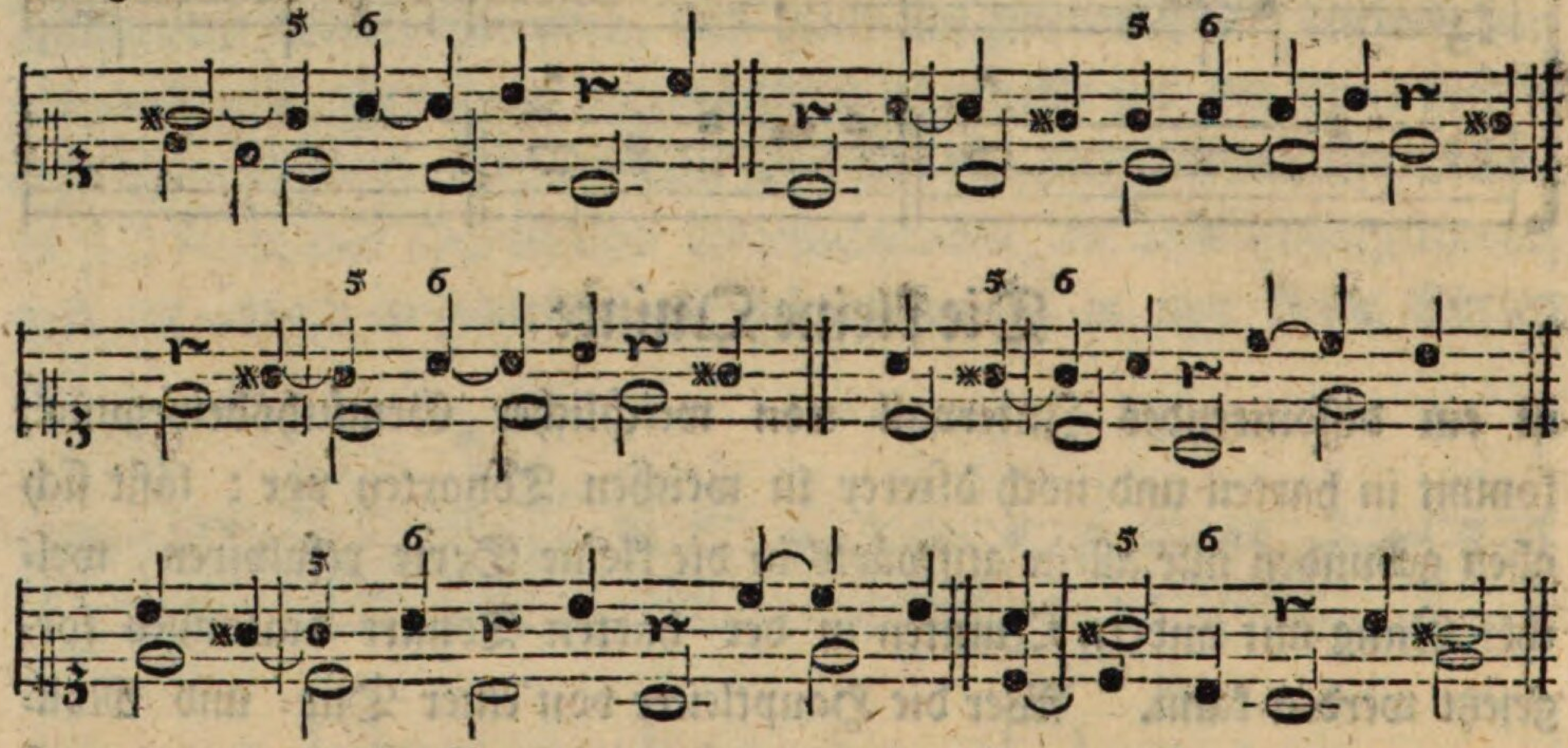
ist ein dissonirendes Intervall von weichlicher Gemüthsbewegung; kommt in harten und noch öfterer in weichen Tonarten vor; läßt sich oben gebunden nur allein aufwärts in die kleine Sexte resolviren, welcher Gang mit andern Quinten in der harten Tonart diatonisch forgesetzt werden kann. Wer die Hauptleiter von einer Dur- und Molltonart recht inne hat, wird die kleine Quinte im Spielen allemal, auch ohne ein besonderes Zeichen, richtig treffen können:



Die vergrößerte Quinte

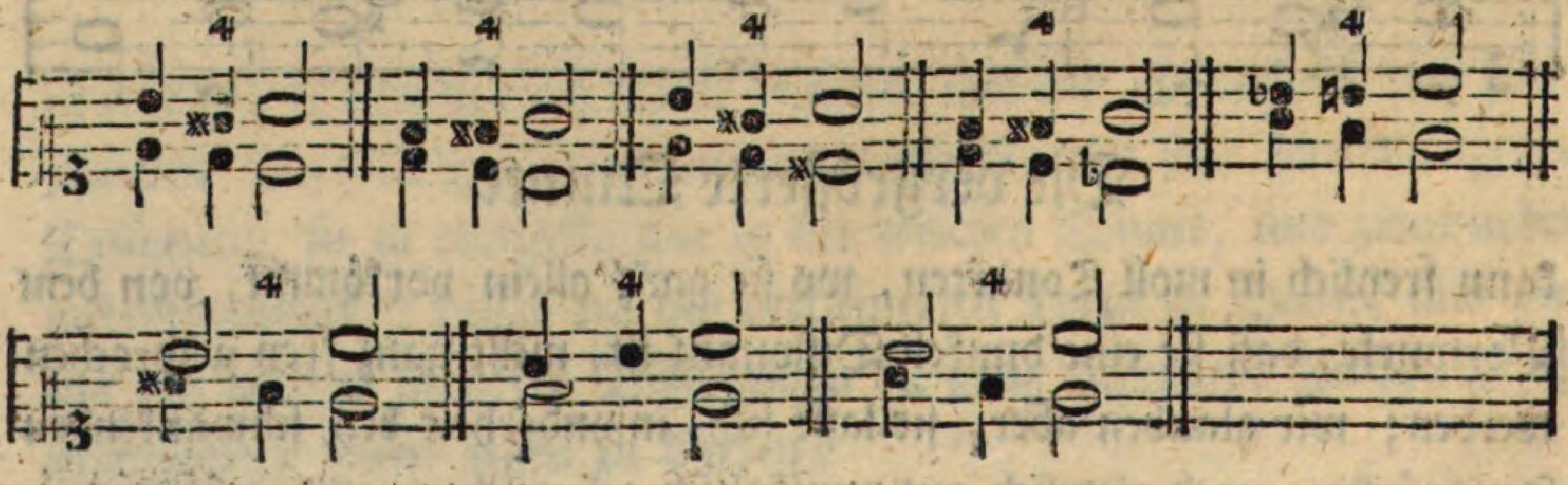
kann freylich in moll Tonarten, wo sie ganz allein vorkommt, von dem Vorwurfe, daß sie eine dunkele Dissonanz ist, nicht ganz frey gesprochen werden; wir glauben aber, sie lasse sich, insonderheit bey schwankenden Ausdrücken, noch ziemlich gut musikalisch gebrauchen, und gehörig präparirt,

parirt, in die große Sexte resolviren, ja so gar unten gebunden anbringen:



Die vergrößerte Quarte

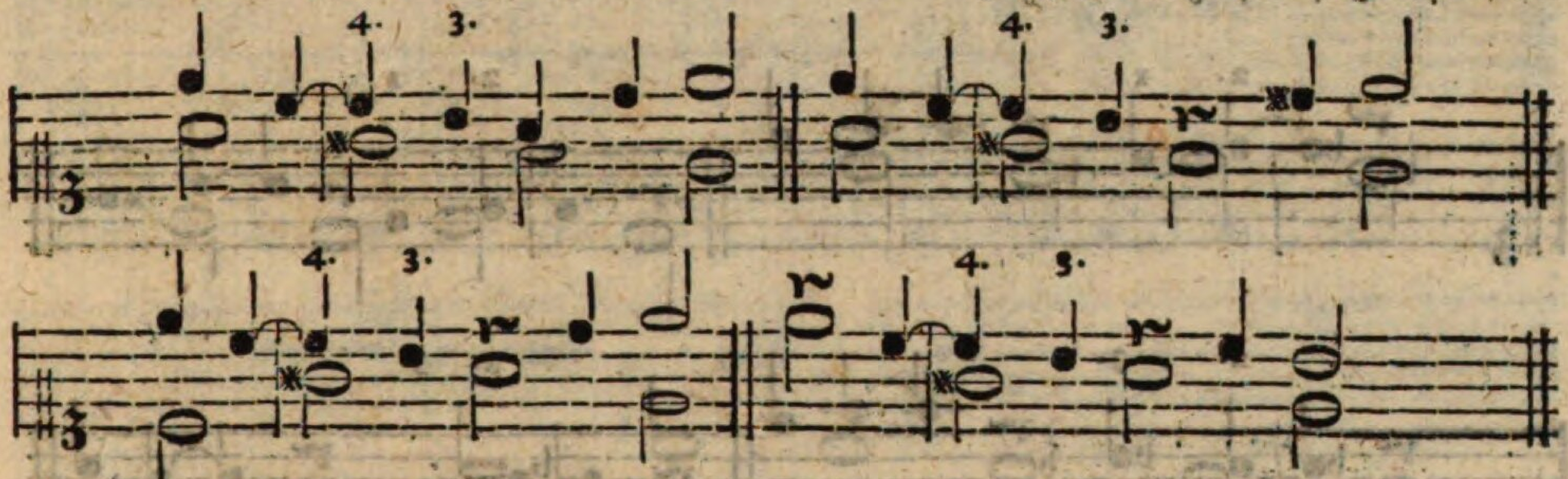
wird mit Recht für eine die Zuhörer überraschende Dissonanz gehalten, sie will nicht vorbereitet, nicht gebunden und aufgelößt, sondern zur Erregung einer schnellen Aufmerksamkeit unerwartet vorausgenommen seyn, oder durch Verzögerung entstehen, und in Betracht dieser Eigenschaft ist sie von vorherstehender kleinen Quinte, derer Replik sie doch ist, sehr unterschieden:



Die

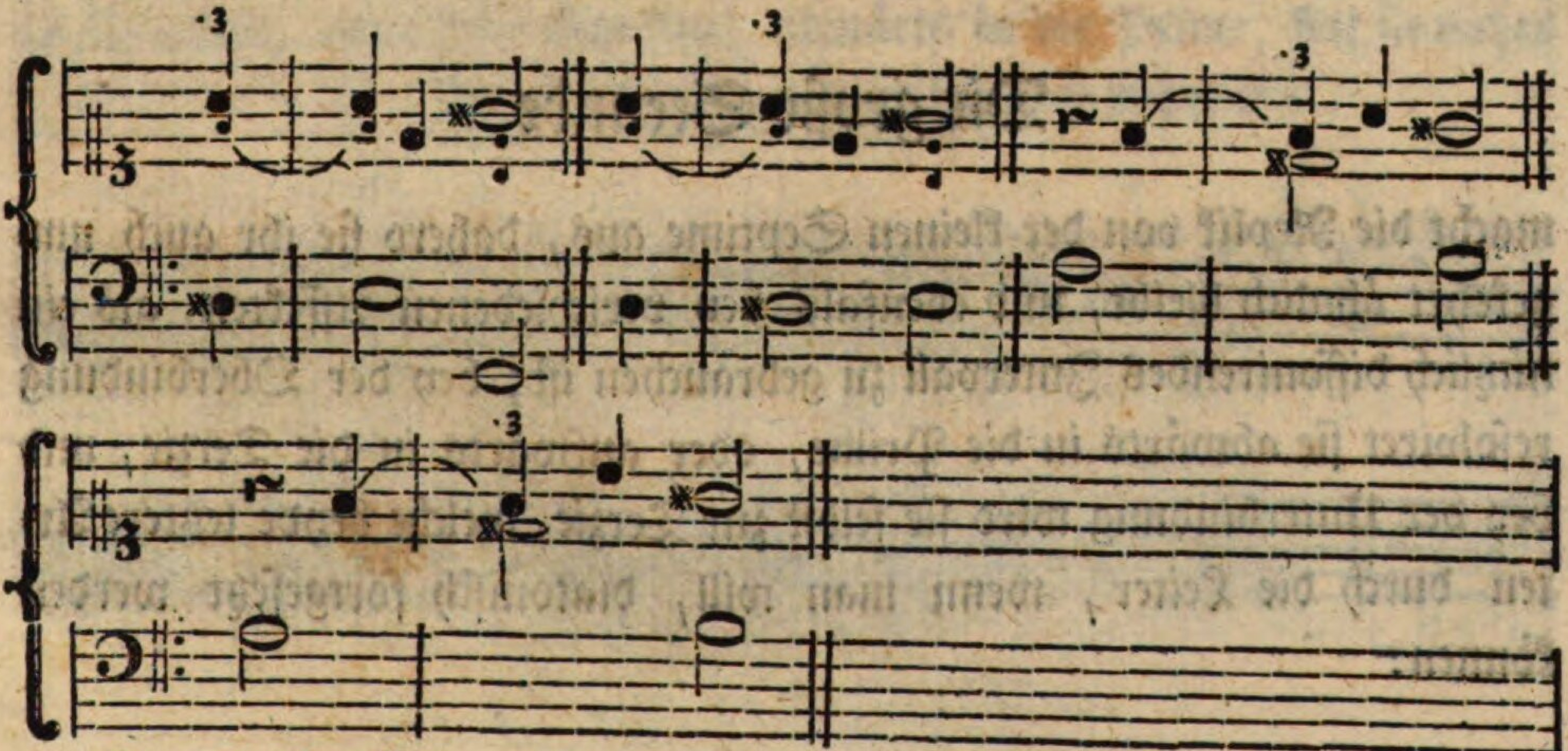
Die kleine Quarte

hat in moll Tonarten, als worinnen sich ihre Auflösung nur allein hören läßt, was wehmüthiges an sich, und ist, wenn sie durch eine vorausgehende Consonanz zum binden recht zubereitet wird, meines Erachtens wohl zu gebrauchen:



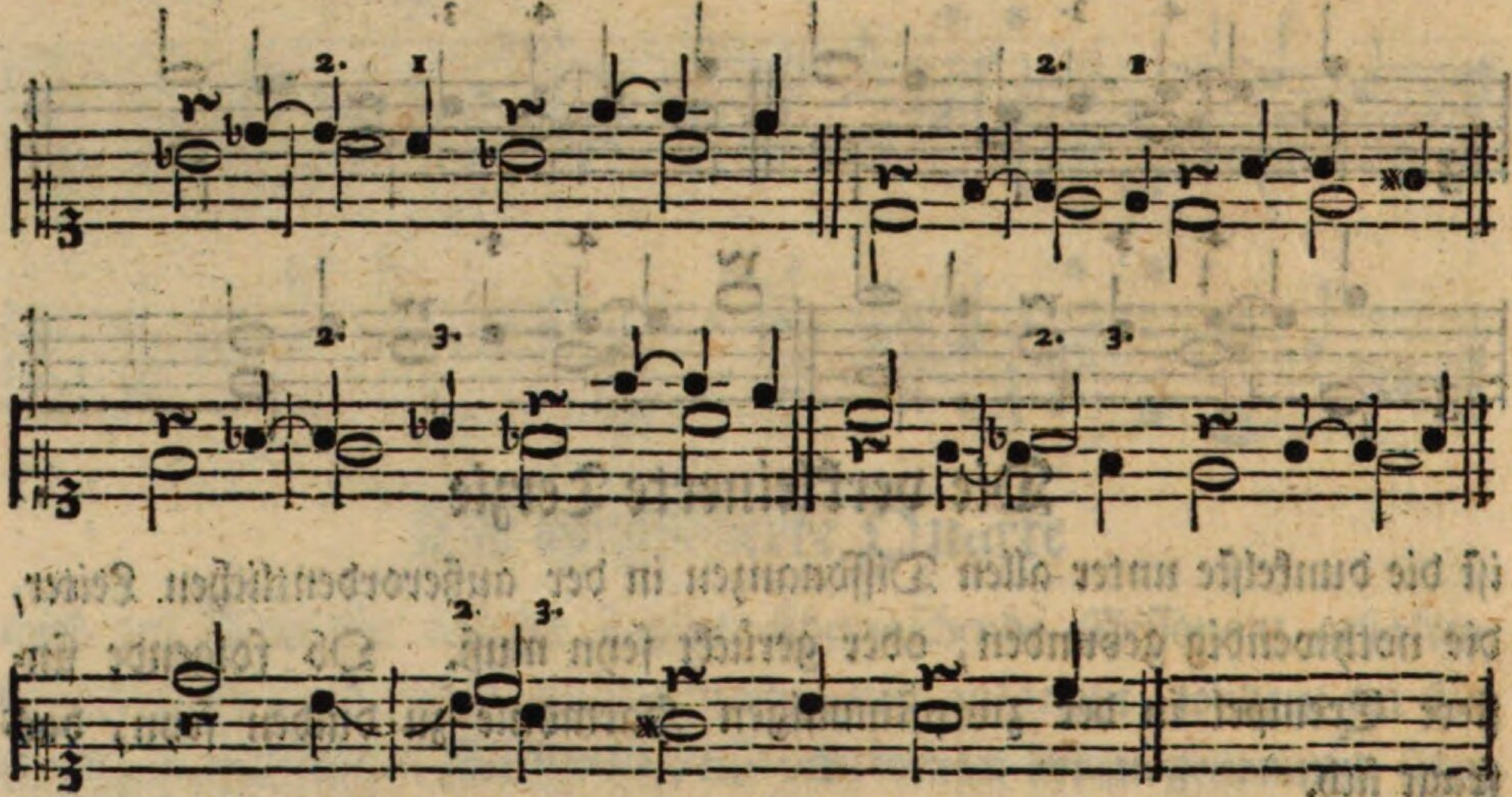
Die verkleinerte Terzie

ist die dunkelste unter allen Dissonanzen in der außerordentlichen Leiter, die nothwendig gebunden, oder gerückt seyn muß. Ob folgende finstere Exempel in der zweystimmigen Harmonie zu dulden seyn, das fragt sich.



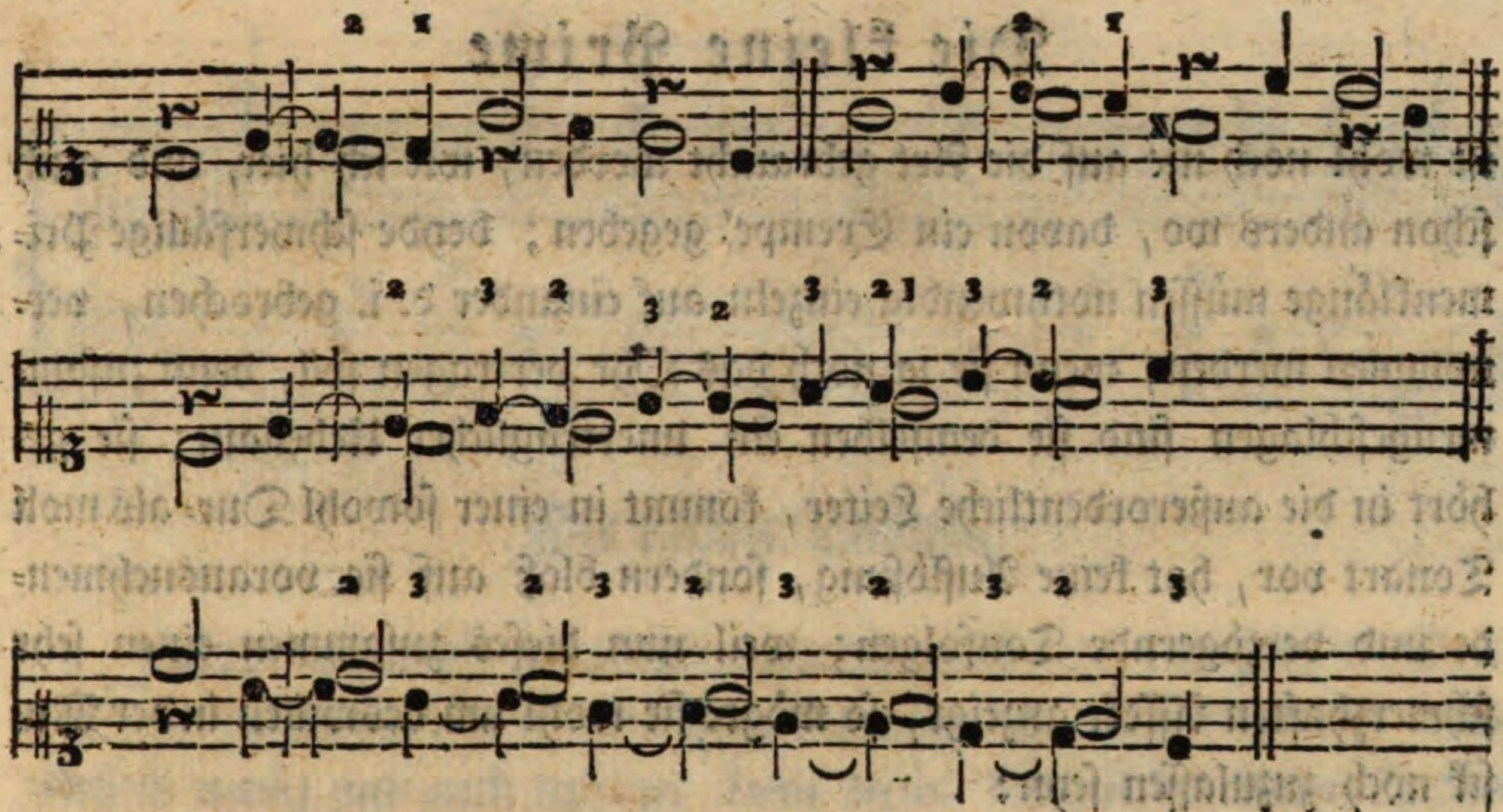
Die kleine Secunde

gehört unter die weichherzigen Dissonanzen, absonderlich in moll Tonarten; oben gebunden, löst sie sich rückwärts in die Prime, und vorwärts in die Terzie auf; unten gebunden hingegen, wird sie durch die Auflösung selbst zur Terzie.



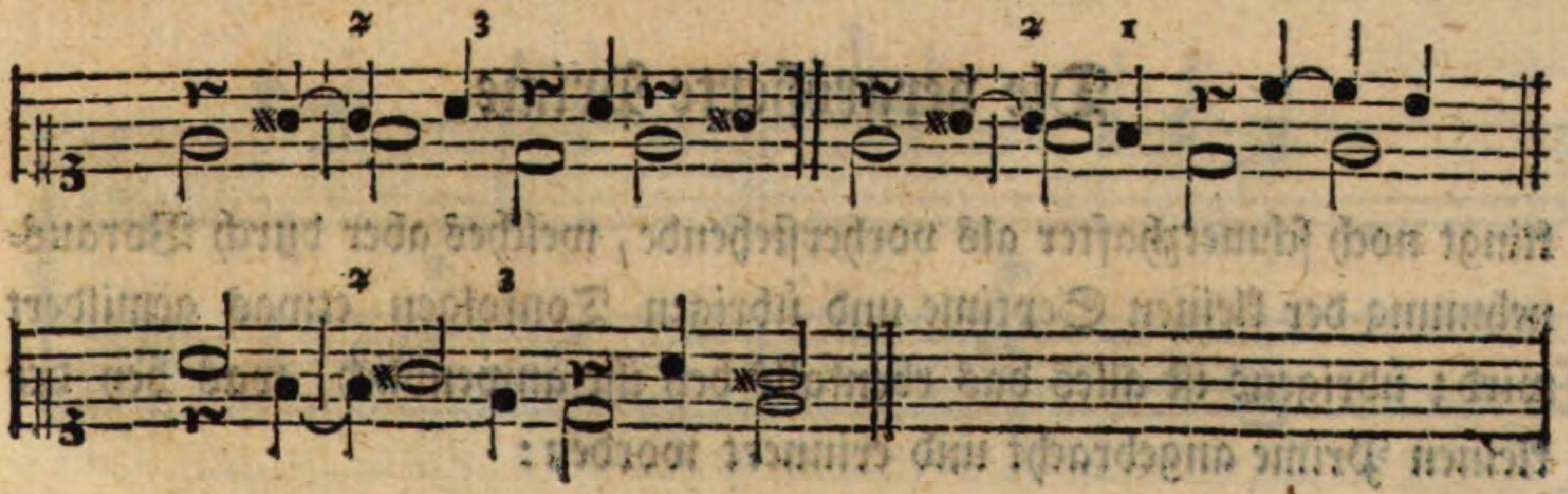
Die große Secunde

macht die Replik von der kleinen Septime aus, dahero sie ihr auch umgekehrt ähnlich bleibt, und ebenfals bey verschiedenen Affekten als ein nützlich dissonirendes Intervall zu gebrauchen ist; bey der Oberbindung resolviret sie abwärts in die Prime, oder aufwärts in die Terzie, und bey der Unterbindung wird sie selbst zur Terzie, welche beyde letztere Arten durch die Leiter, wenn man will, diatonisch fortgesetzt werden können:



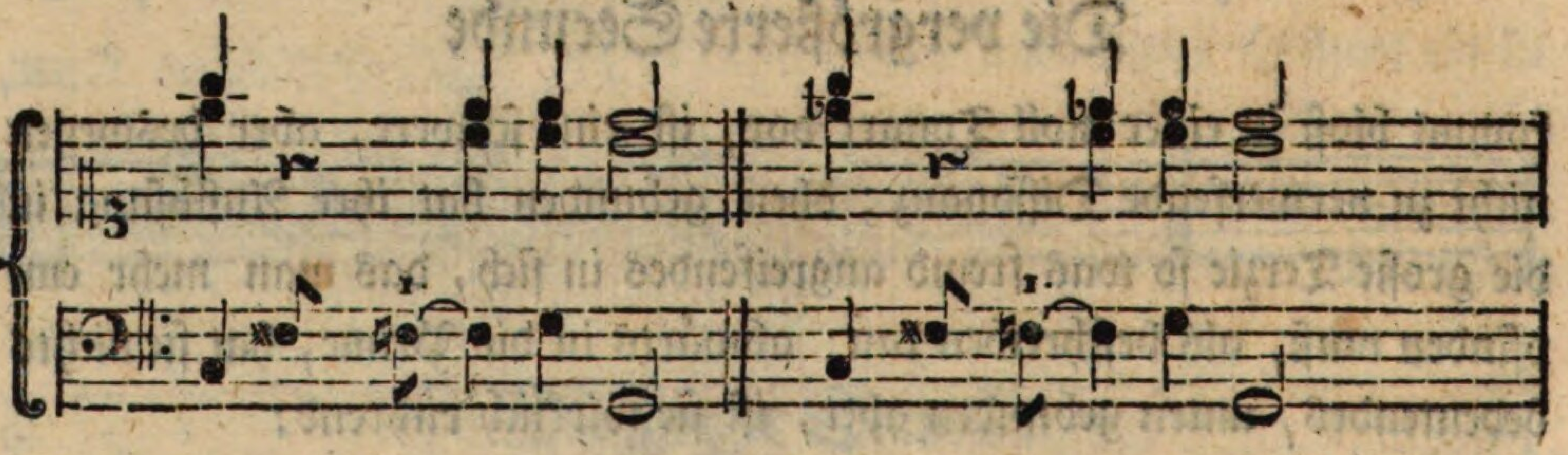
Die vergrößerte Secunde

kommt bloß in einer moll Tonart vor, ist eine schwere, aber deswegen nicht zu verwerfende Dissonanz; oben gebunden hat ihre Auflösung in die große Terzie so was fremd angreifendes in sich, das man mehr empfinden muß, als beschreiben kan; abwärts in die Prime, hat sie nichts bedeutendes, unten gebunden aber, ist sie wirklich rührend:



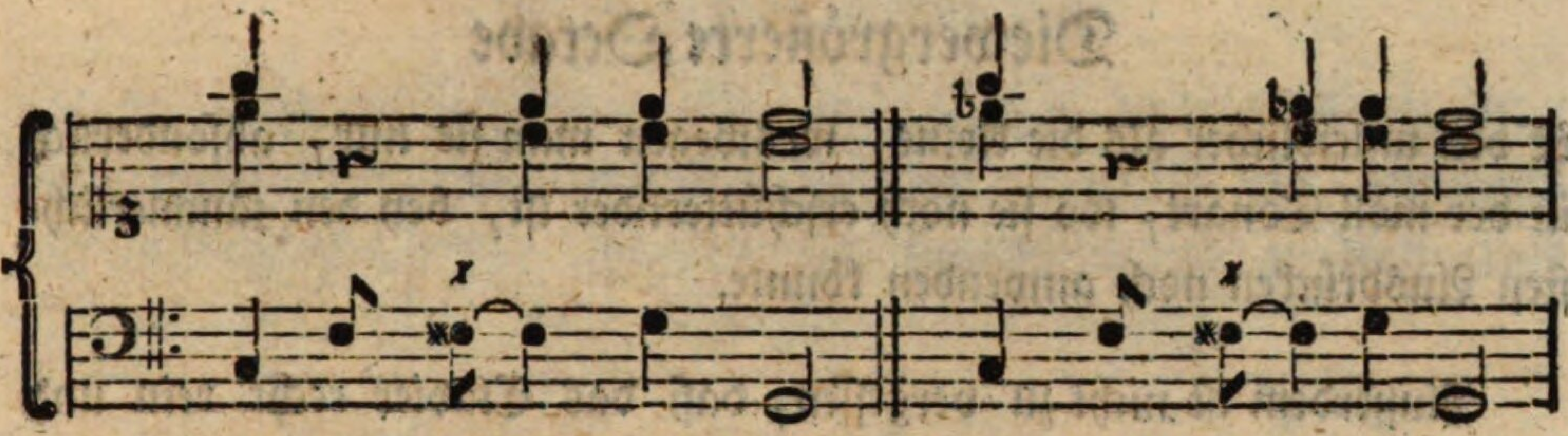
Die kleine Prime

ist wohl noch nie auf die Art gebraucht worden, wie ich hier, und auch schon anders wo, davon ein Exempel gegeben; beyde schwerfällige Primenklänge müssen nothwendig einzeln auf einander d. i. gebrochen, vernommen werden, wenn sie ja noch das Ohr vertragen soll, denn zusammengeschlagen sind sie demselben ein unerträglicher Uebellaut; sie gehört in die außerordentliche Leiter, kommt in einer sowohl Dur= als moll Tonart vor, hat keine Auflösung, sondern bloß auf sie vorausnehmende und verzögernde Tonfolgen; weil nun dieses zusammen einen sehr schmerzhaften Affekt anzeigt, so mögte sie wohl um deswillen in der Musik noch zuzulassen seyn:



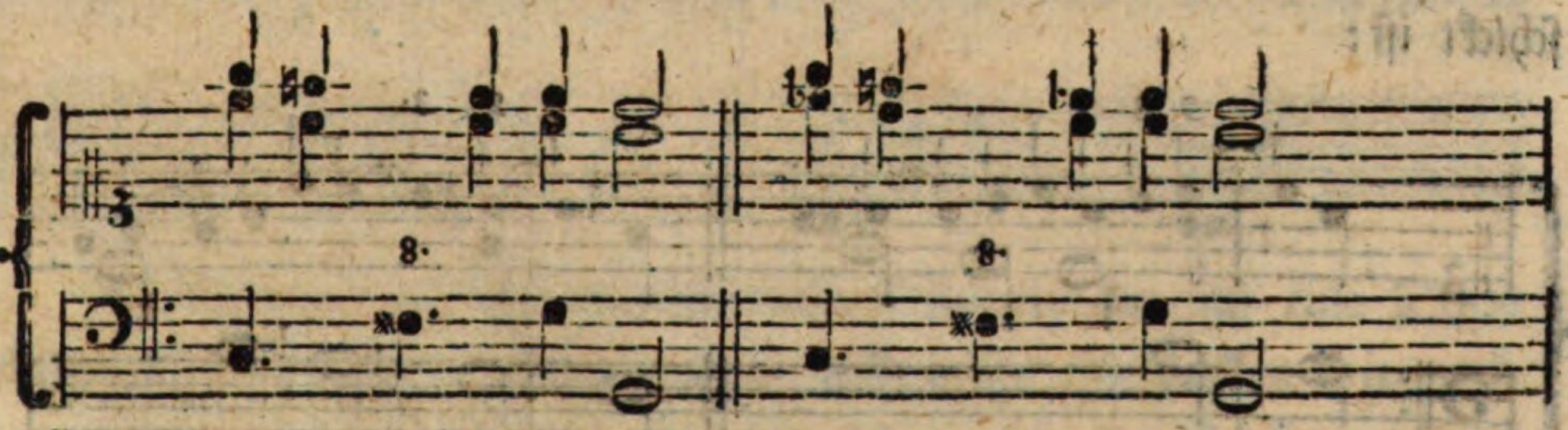
Die vergrößerte Prime

klingt noch schmerzhafter als vorherstehende, welches aber durch Vorausnehmung der kleinen Septime und übrigen Tonfolgen etwas gemildert wird; übrigens ist alles das ebenfalls bey ihr anwendlich, was bey der kleinen Prime angebracht und erinnert worden:



Die kleine Octave.

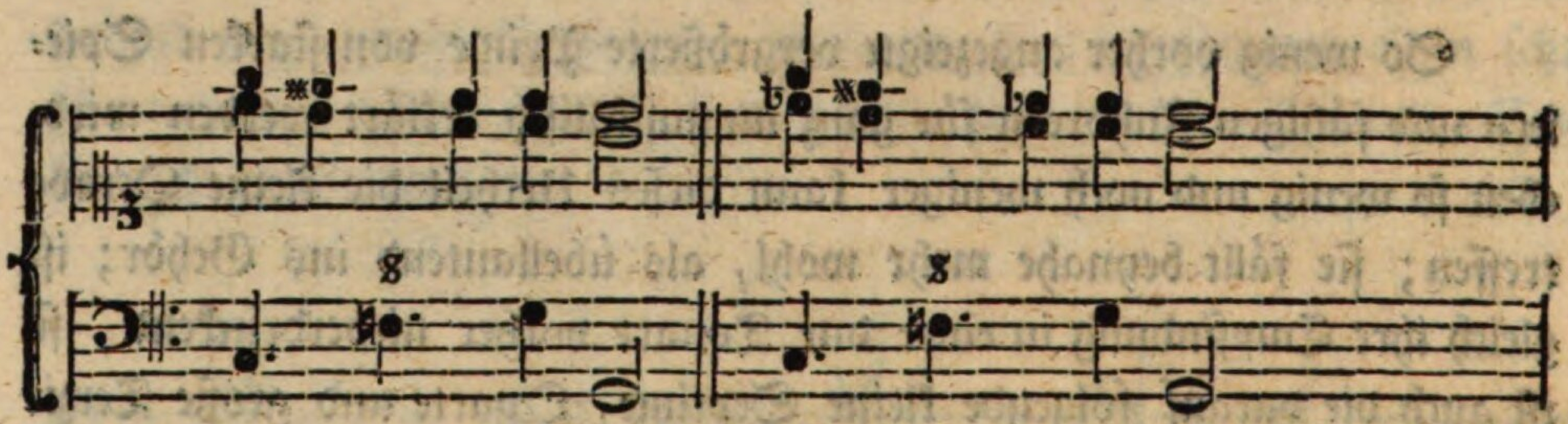
So wenig vorher angezeigte vergrößerte Prime von starken Spielern und fähigen Zuhörern für ganz unmusikalisch erklärt werden wird, eben so wenig und noch weniger kann dieses Urtheil die kleine Octave treffen; sie fällt beynahe mehr wohl, als übellautend ins Gehör; ist gleich ihre Empfindung in einer dur Tonart vorher niederdrückend, so ist auch die darauf folgende kleine Septime, Quarte und große Terzie nachher wieder erhebend; in eben derselben moll Tonart ist ihr Eindruck noch niedergeschlagener; daher, wenn sie beyde auf einander abgewechselt werden, man auch schnell auf einander freudiges und trauriges in der Seele erregen kann:



Die vergrößerte Octave

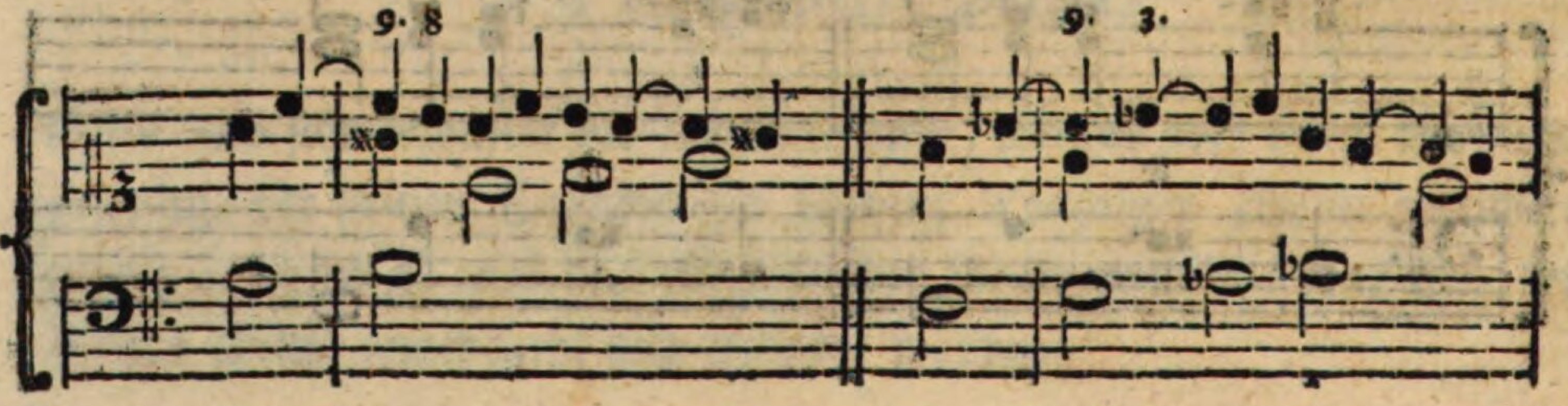
ist viel unleidlicher als die kleine, weswegen man sie nur, absonderlich in der moll Tonart, wo sie noch erschütternder ist, bey den jämmerlichsten Ausdrücken noch anwenden könnte.

Außerdem ist nicht zu vergessen, daß das Clavier recht rein und gleichschwebend gestimmt seyn müsse, wenn die dissonirenden Primen und Octaven sich leidlich hören lassen sollen:



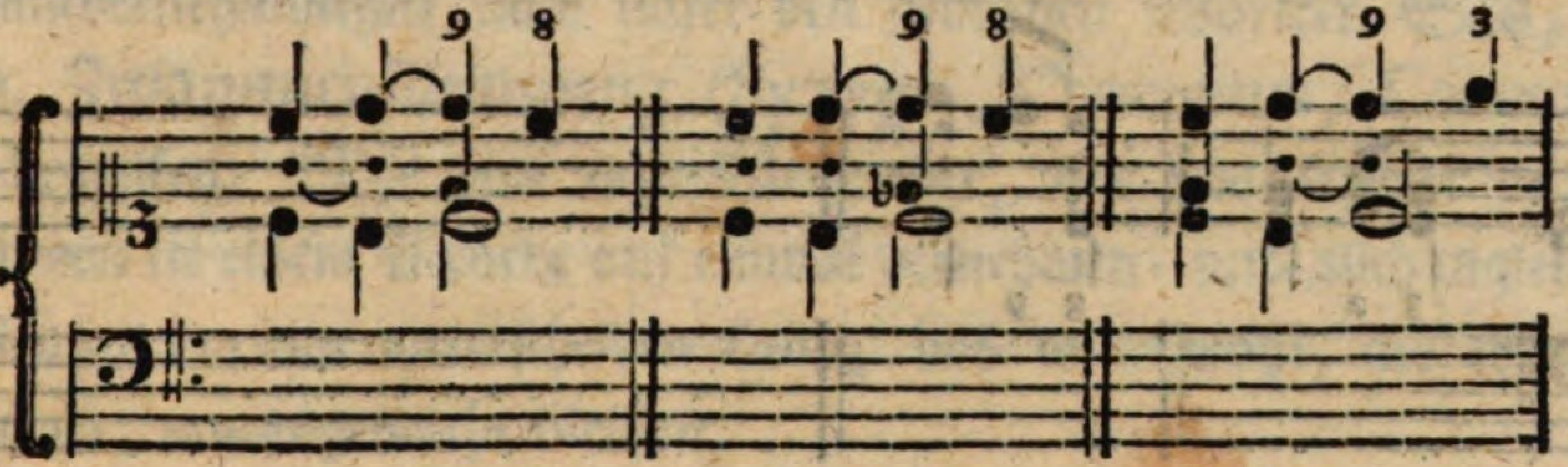
Die kleine None

läßt sich überaus rührend, sowohl in die Octave, als Terzie auflösen, vorzüglich in weichen Tonarten, wo sie wirklich einen Zuhörer weichherzig zu machen, und dergleichen Gemüthsbewegung zu unterhalten geschickt ist:



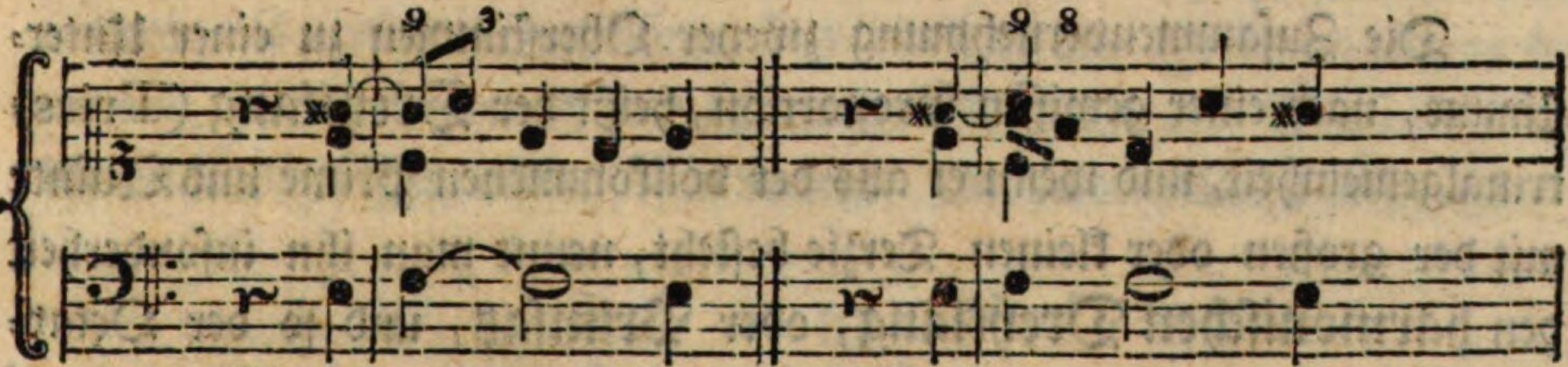
Die große None

hat, ihres afficirenden Eindrucks wegen, keinen geringen Rang unter den Dissonanzen. Ihre Auflösung abwärts in die Octave, vornehmlich in Moll-Tonarten, ist sanft und einnehmend; sie resolvirt zwar auch aufwärts in die Terzie, doch aber nicht so gefällig:

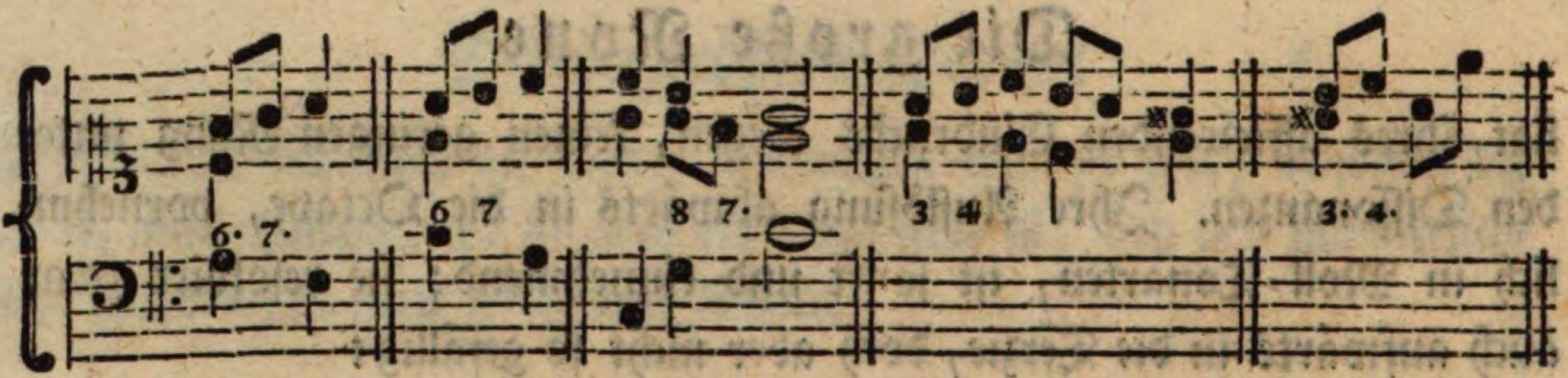


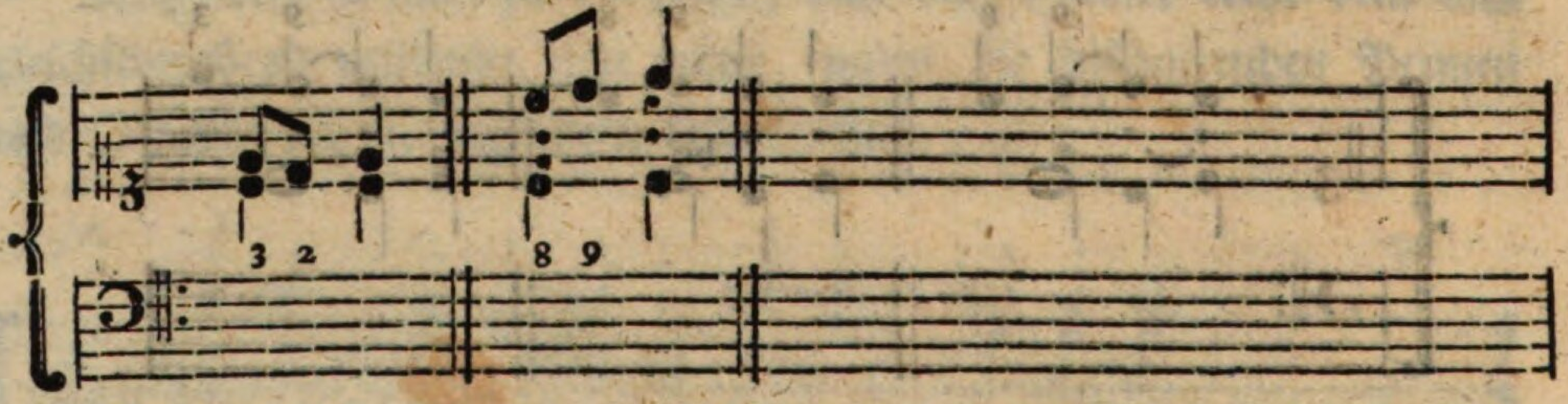
Die vergrößerte None

ist die letzte unverwerfliche Dissonanz, die ebenfalls in ihrer Auflösung, wie die vergrößerte Secunde, was reizbares hat, es geschehe nun entweder über sich, in die große Terzie, oder unter sich, in die Octave:



Nachdem wir mit den gebundenen Gängen, da auf eine Dissonanz eine Consonanz folget, zu Ende gekommen, so wollen wir noch die wenigen freyen Gänge, wo umgekehrt auf eine Consonanz eine Dissonanz folgen kan, in nachstehenden Exempeln ansehen:

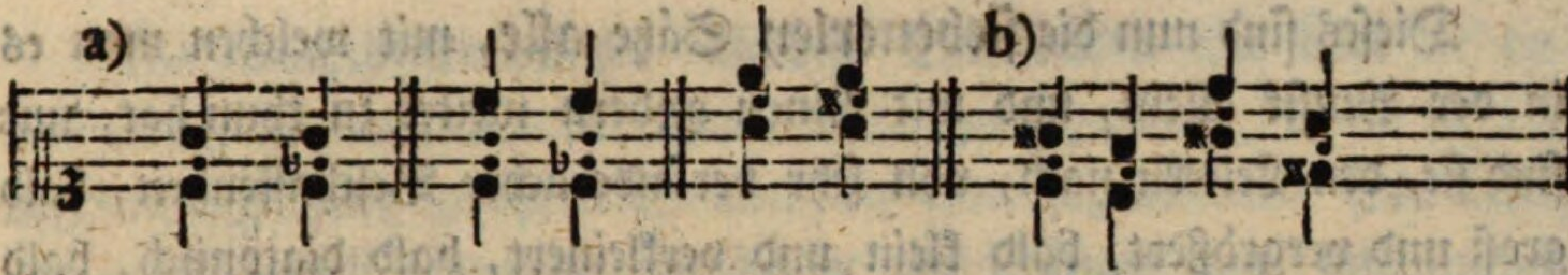




Daß endlich schwerere Dissonanzen sich in leichtere auflösen lassen, davon beliebe man die Exempel von der kleinen und vergrößerten Prime und Octave nachzusehen.

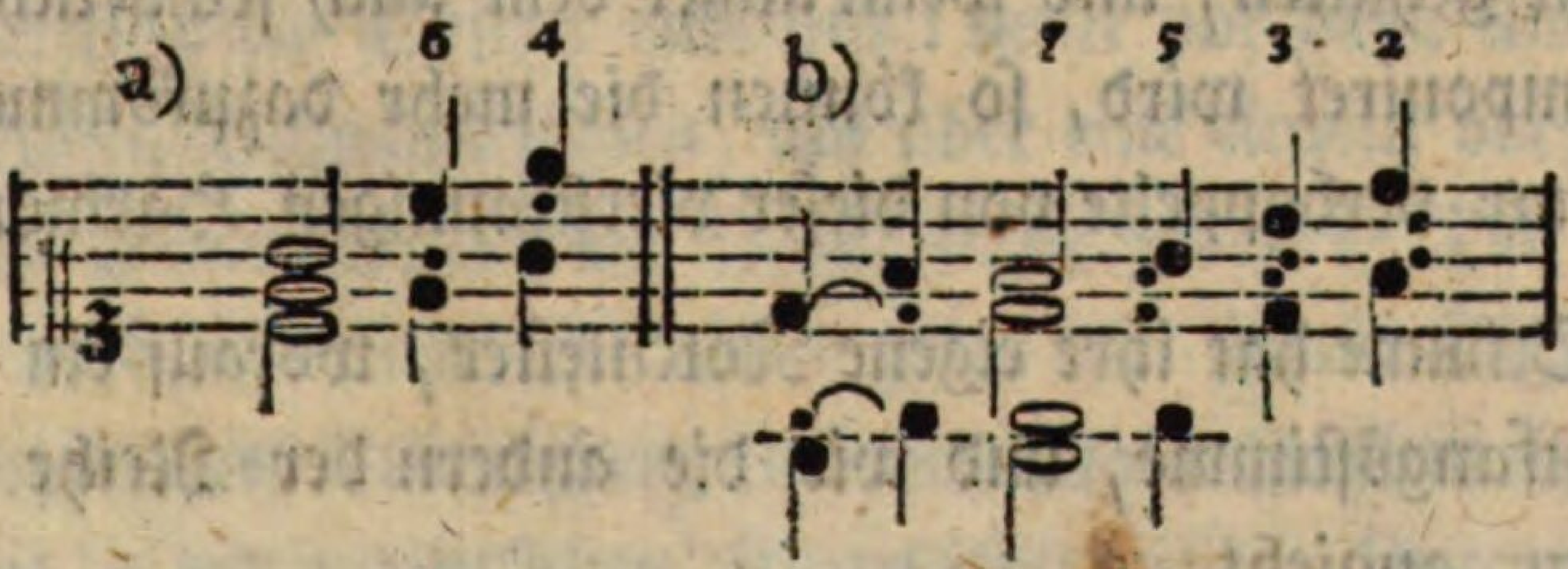
Von Sätzen.

Die Zusammenvernehmung zweyer Oberstimmen zu einer Unterstimme, nach einer gewissen Proportion, heißt der **Dreyklang** (Trias) trinalgemeinheit, und wenn er aus der vollkommenen Prime und Quinte mit der großen oder kleinen Terzie besteht, nennt man ihn insonderheit den **harmonischen Dreyklang**, oder **Primsatz**, und so der Octavklang noch darzu kommt, den **Vierklang**, oder **Octavsatz** (Tetras) a). Außer diesen zwo consonirenden, giebt es noch drey dissonirende Dreyklänge, den **vergrößerten**, **verkleinerten** und **verstümmelten** (Trias manca) b).

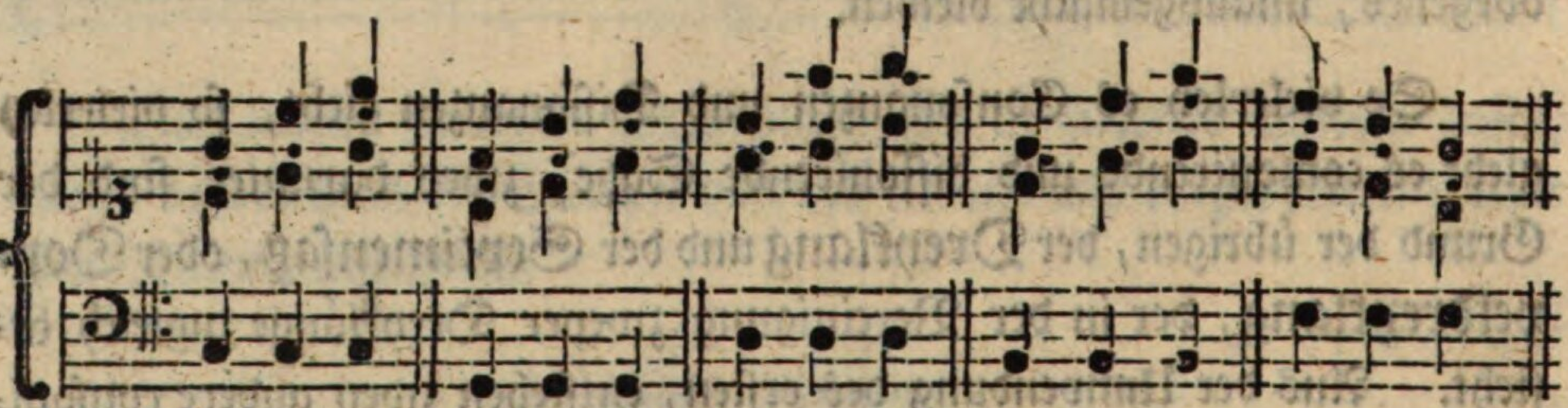


Sonst werden diese und alle übrige Arten der drey- und vierfachen Stimmvernehmungen auch unter den gemeinen Wörtern **Satz, Accord, Zusammenstimmung** (Syzygia, Concentus, Concordantia) begriffen. Die Art und Weise aber, wie das Gehör viererley Stimmen in einem Accorde auf einmal vernehmen- und auch zugleich ihre Größen darinne unterscheiden kann, das wird wohl, als was verborgenes, unausgemacht bleiben.

So vielerley es Consonanzen und Dissonanzen giebt, so vielerley giebt es consonirende und dissonirende Sätze, zwey darunter sind der Grund der übrigen, der **Dreyklang** und der **Septimensatz**, oder **Doppeldreyklang**, der in der Vereinigung zweyer Dreyklänge zugleich besteht. Aus der Umwendung des ersten, entstehen zwey andere consonirende, nämlich der sogenannte **Sexten-** und **Quartensatz**, so aber nichts anders, als versetzte Dreyklänge sind a); und aus der Umwendung des andern, drey dissonirende, der **Quinten- Terzien-** und **Secundensatz**, die ebenfalls nichts anders, als versetzte Doppeldreyklänge sind, b).



Dieses sind nun die **siebenerley** Sätze **alle**, mit welchen man es in der Musik allein, und mit keinen andern weiter zu thun hat, nur sind sie, den Leitern nach, von sehr veränderlicher Beschaffenheit, bald groß und vergrößert, bald klein und verkleinert, bald diatonisch, bald chromatisch, bald consonirend, bald dissonirend, bald der Höhe und der Tiefe, bald Dur= und mollverwanden Tonarten nach, und was dergleichen mögliche Veränderungen mehr sind, von einander unterschieden; vornehmlich aber hat man auf ihre dreyfache Ordnungsart, wornach sich ihre Oberstimmen willkührlich ändern lassen, sowohl der Folgesätze als Abschnitte und Cadenzen wegen, wohl Acht zu haben:



Weiter werden die in den sieben Sätzen vorkommenden viererley Stimmen, darunter die obere bekantermasen der **Discant**, die beyden mittlern der **Alt** und **Tenor**, und die untere der **Baß** heißen, für die **vollkommenste** Harmonie, wie sie es auch zusammen vernommen sind, in der Musik gehalten, und wenn außer dem auch sechs= acht= und mehrstimmig componiret wird, so können die mehr dazukommenden Stimmen doch nur verdoppelte von dieser vierstimmigen Harmonie seyn.

Jede Stimme hat ihre eigene Notenleiter, worauf ein gewisses Zeichen ihre Anfangsstimme, und wie die andern der Reihe nach weiter auf sie folgen, angiebt.

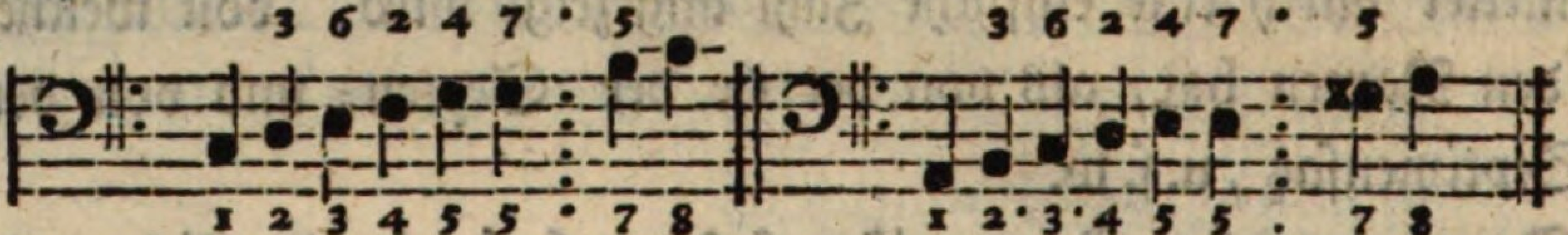
Die Componisten pflegen diese vier Stimleitern eine über die andere zu ordnen, und ihre Harmonie darein zu schreiben, damit sie bey Aufführung ihrer gesetzten Sachen, in einer sogenannten **Partitur**, das ganze daraus übersehen, die Fehler der Sänger und Instrumentisten bemerken, ihnen wieder zu rechte helfen, und sie in Ordnung erhalten können.

Unter den vier Stimmen, die in einem con- oder dissonirenden Satze vorkommen, ist allemal eine darunter die **Hauptstimme**, die in der Notenleiter durch eine einfache Zahl angezeigt wird, von welcher der Satz den Namen hat, als von der 6e der Sexten- und von der 7en der Septimensatz, u. s. w.

Da es unter den Componisten fast durchgängig eingeführet ist, die Sexten- Septimen- und auch wohl Secundensätze, mit den einfachen Zahlen 6 7. und 2. zu bezeichnen, so wag ich es ihnen ohnmasgeblich nach, auch die Quartsexten- Quintsexten- und Terzquartensätze mit einer einfachen 4. 5. und 3. zu signiren, und das darum, weil ich, wie es folgendes klar machen wird, Gründe dazu habe. Warum sollte man bey der einfach angezeigten 4te nicht eben so gut die Nebenstimmen 6te und 8ve im Sinne behalten können, als bey der einfachen 6e die 3ie und und 8ve? Warum sollte dieses bey den andern beyden Sätzen, in Ansehung ihrer Mittelstimmen, nicht auch möglich seyn?

Stutzen nicht die Spieler manchmal mehr vor zwey und drey übereinanderstehenden Signaturzahlen, als über eine einzeln vorgeschriebene, von der sie die Mittelstimmen im Gedächtnisse haben? Die obere Reihe Zahlen, in nachstehendem Exempel, zeigt die sieben Signaturzahlen, auf der gewöhnlichen Notenleiter, und die untere Zahlenreihe die sieben Stufenzahlen in der ordentlichen Klangleiter an. Unter diesen zwey Reihen ist, wie es ganz sichtbar ist, die obere von der untern, der Zah-

lenordnung nach, unterschieden, und eben dieser Unterscheid ist das Mittel, daß jede Signaturzahl durch ihre just darunterstehende Stufenzahl, und wieder jede Stufenzahl, durch ihre darüberstehende Signaturzahl bestimmt werden, folglich auch aus dem Namen des Satzes sein Sitz, und umgekehrt, aus dem Sitze des Satzes, sein Name erkannt werden kann. So schwer dieses auch anfangs scheinen mögte, so leicht wird man sich doch in der Folge, nach kurzer Ueberdenkung, alles einbilden und beurtheilen können:



Es wird, zur Probe, gefragt: wo hat der Sextensatz seinen Sitz in der Stufenreihe? so muß man gleich antworten können: auf der Terzie; und wenn man fragt: wie heißt der Satz auf der Terzie in der Signaturreihe? so muß die Antwort seyn: der Sextensatz. Nachdenkende werden sich der übrigen Sätze wegen weiter fragen, und das selbst ersetzen, was meiner Kürze abgeht.

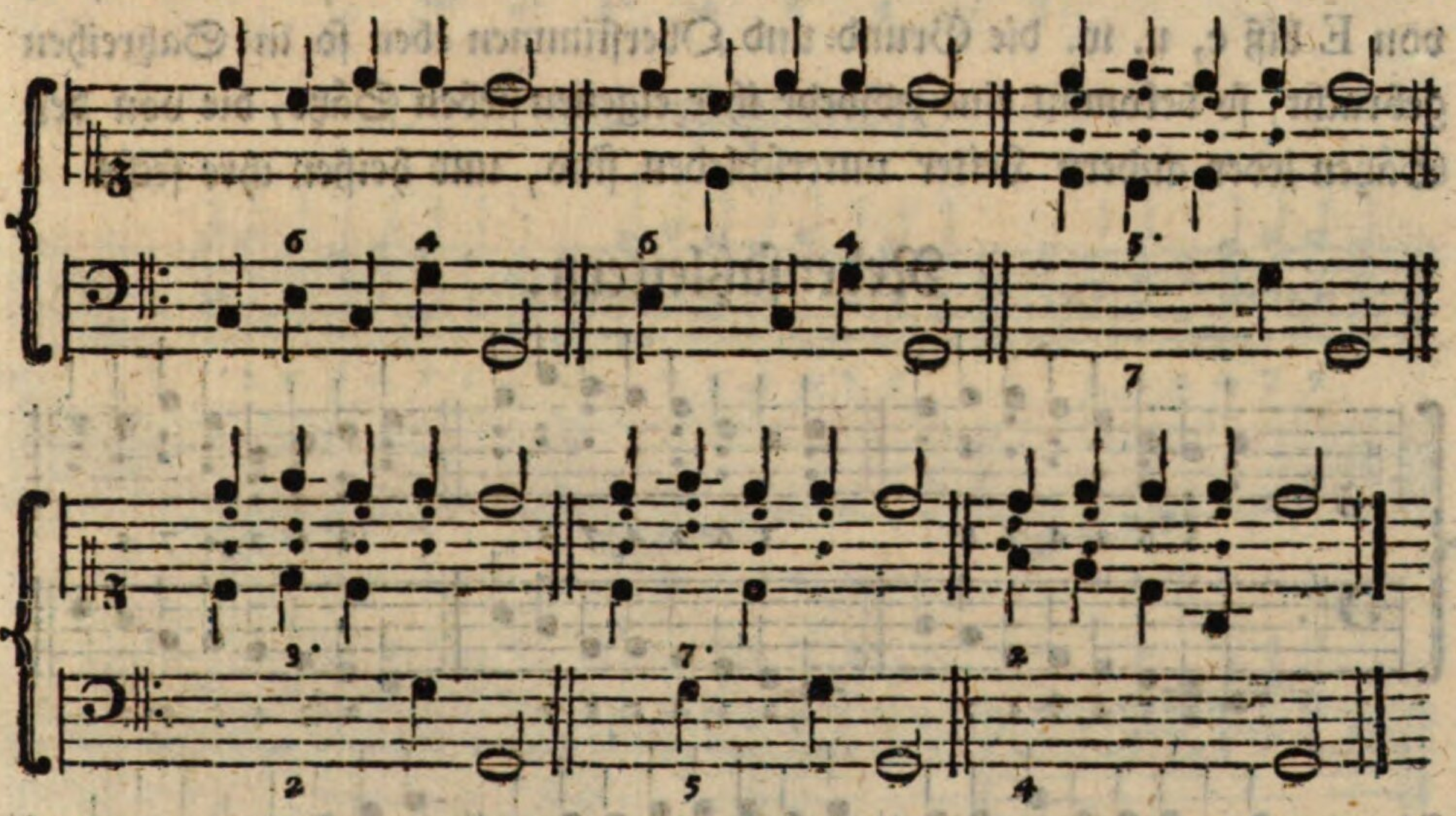
Die siebenerley Namen der Sätze in den Notenleitern, und die siebenerley Sitze der Sätze in den Klangleitern, kommen in allen Dur- und Molltonarten, nach einerley Signatur- und Stufenzahlen, vor; hingegen sind sie gedachtermasen, den Größen, Verhältnissen und Proportionen nach, von veränderlicher Beschaffenheit.

Wer vorherangeführtes recht inne hat, und genau zu bestimmen weiß, was jeder Satz der Stufe nach für einen Sitz, und der Signatur nach für einen Namen hat, der hat den Nutzen davon, daß er beym Componiren und Spielen so gleich weiß, wo er in der Musik zu Hause ist, in was für einer Tonart, ob in der Haupt- oder in welcher Neben-

leiter

leiter derselben, auf was für einem con- oder dissonirenden Satze darinne, und wie er überdieß von einem zum andern sprung- stufen- vorausnehmungs- und verzögerungsweise schreiten, fortschreiten, aus- und wieder zurückschreiten soll, wovon sich nachher bey den Satzleitern Exempel anbringen lassen werden.

Weiter haben wir noch zu bemerken, daß sowohl die drey consonirenden Sätze unter sich, als auch die vier dissonirenden, einander also ähnlich bleiben, daß, unbeschadet des Inhalts eines Stücks, einer an die Stelle des andern gesetzt werden kann, doch ist immer auch einer passender als der andere;

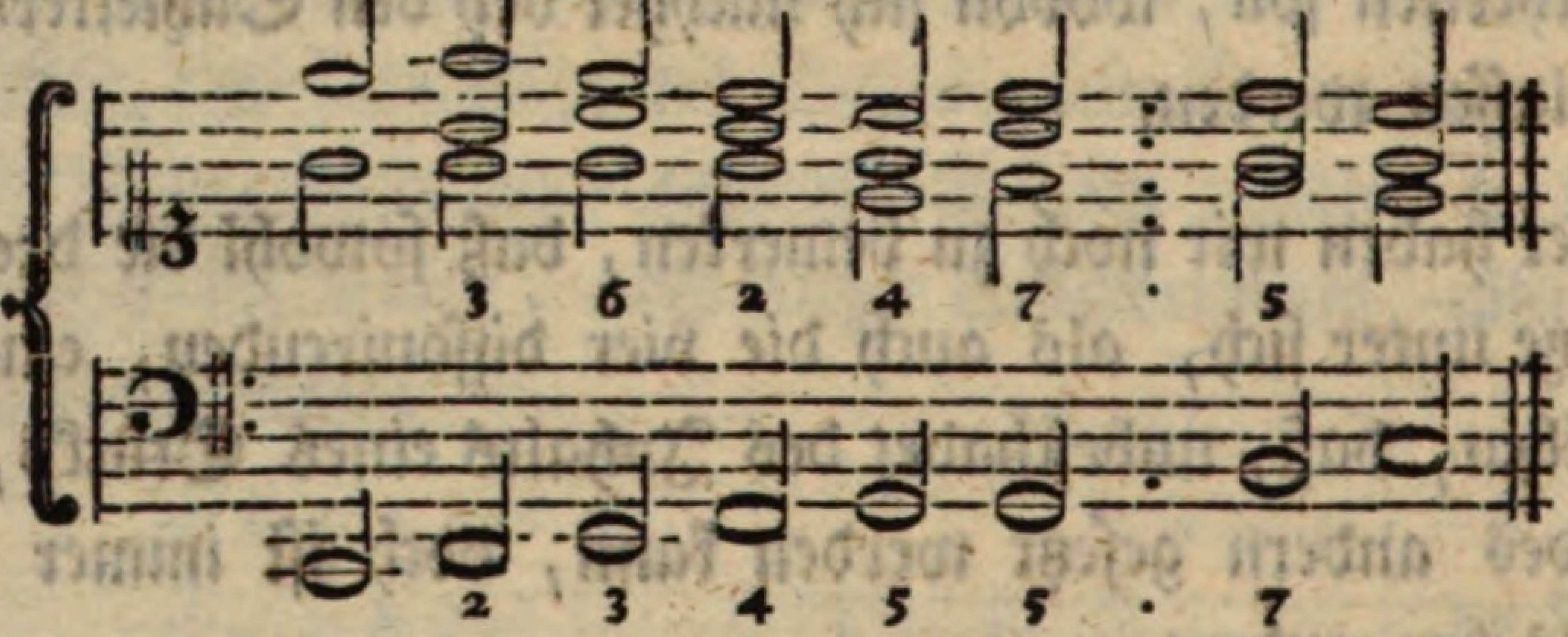


Von Satzleitern.

Nimmt man alle Klänge in der Hauptleiter einer Tonart zu Grundstimmen an, und giebt einer jeden die drey wesentlichen Oberstimmen, die ihr nach ihrer Stufenzahl zukommen, so hat man die sieben musika-

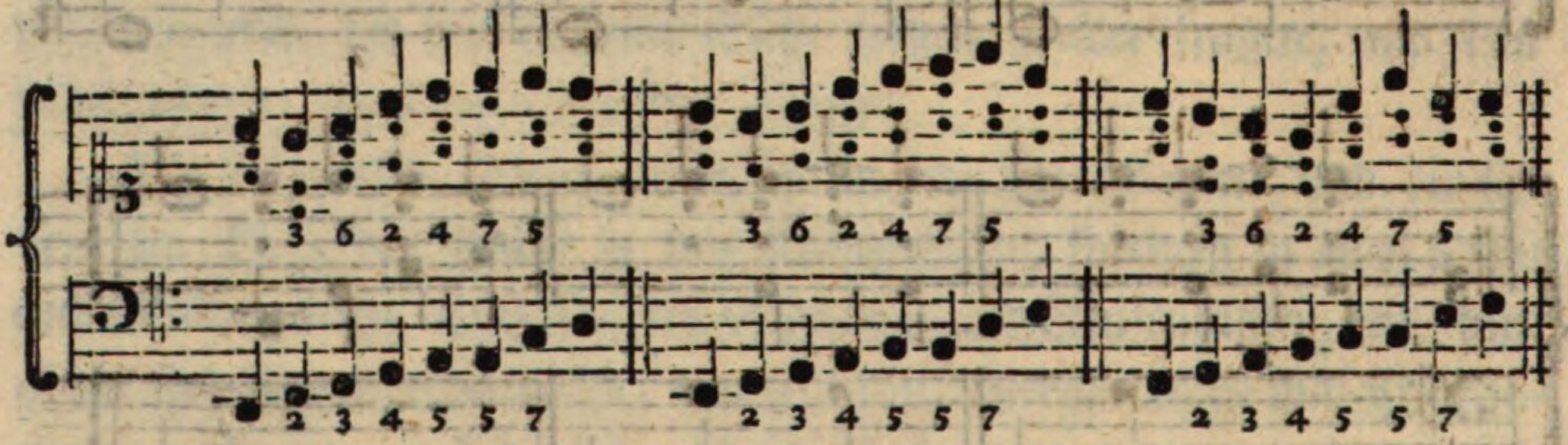
lischen Sätze in einer Reihe aufeinander beysammen, und dieses heißt man, z. B. in C dur, die

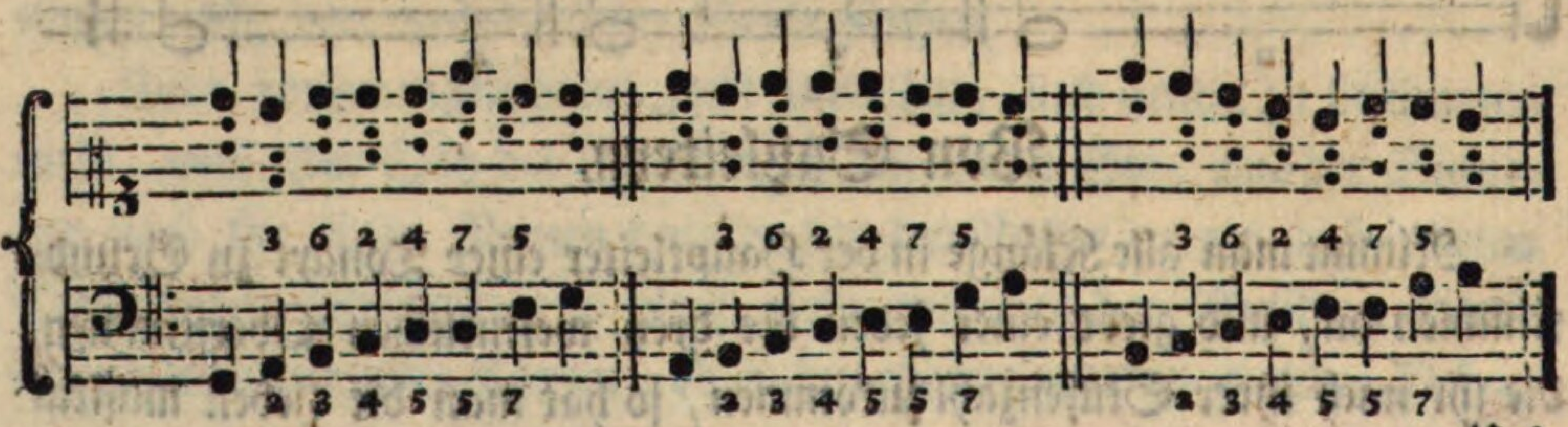
Hauptsatzleiter:



Werden in den mit C dur stamverwanden Leitern, von D biß d, von E biß e, u. w. die Grund- und Oberstimmen eben so in Satzreihen gebracht, so bekommt eine jedwede ihre eigenen sieben Sätze, die von den Sätzen jeder andern Leiter unterschieden sind, und heißen ihre sechs

Nebensatzleitern:

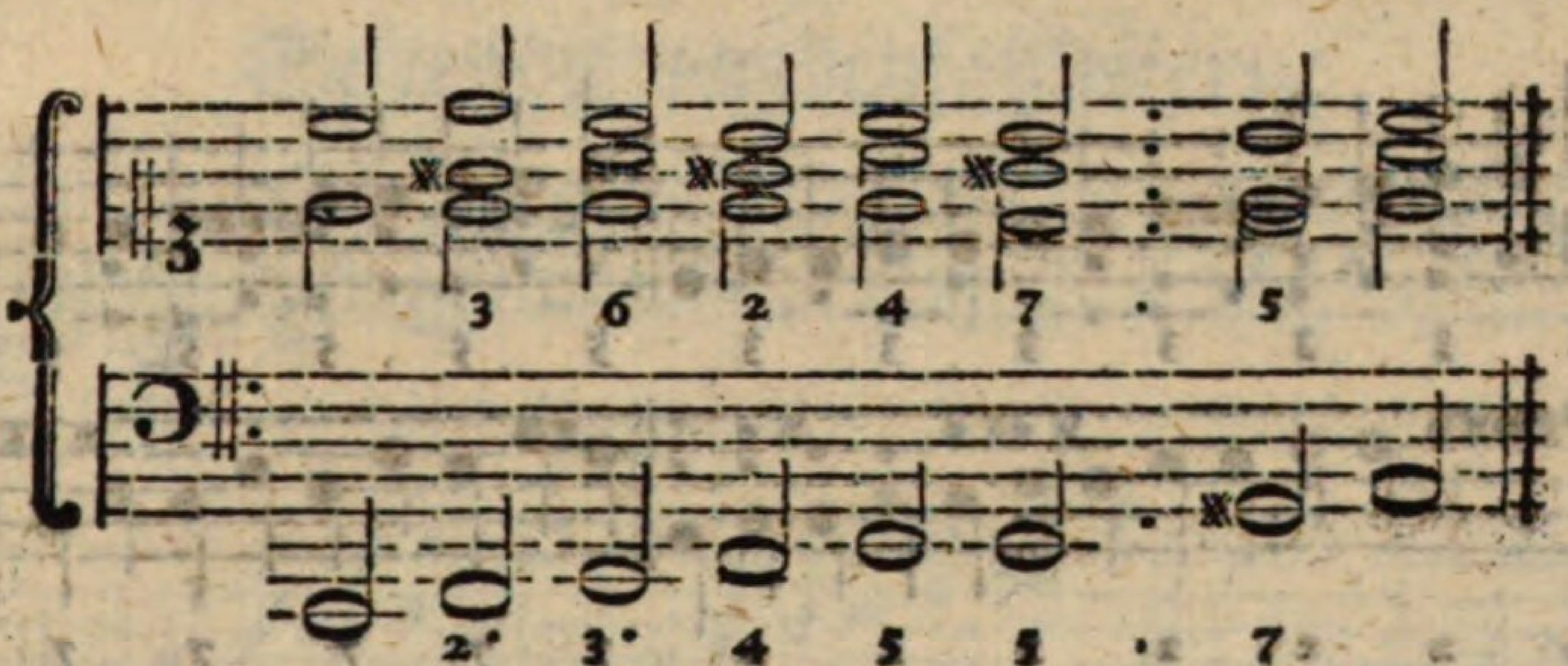




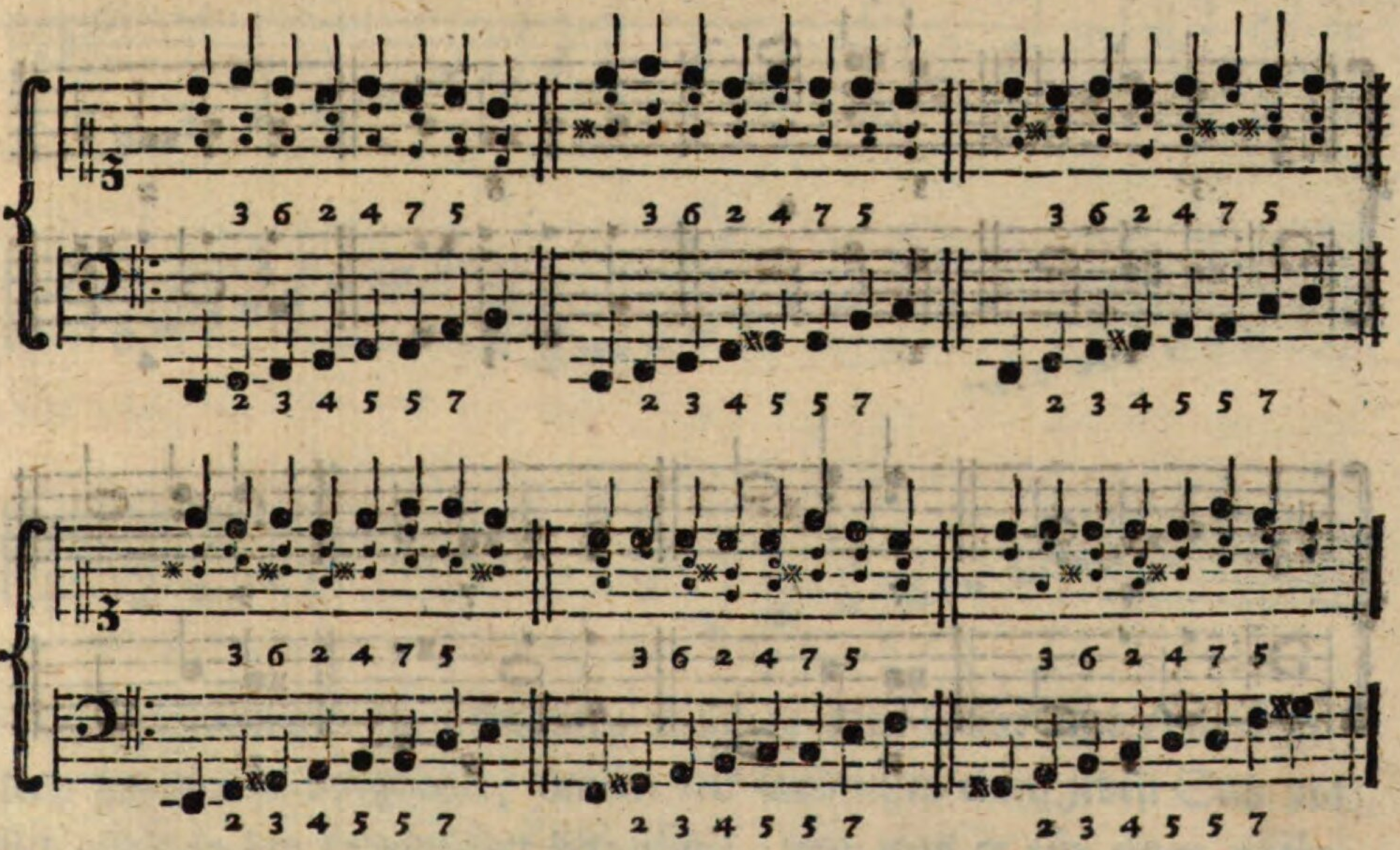
Und

Und so ist es auch mit der A moll Tonart beschaffen, nur eines und das andere dabey ausgenommen. Um kurz zu seyn, begnügen wir uns blos an der Vorzeige ihrer

Hauptsatzleiter:

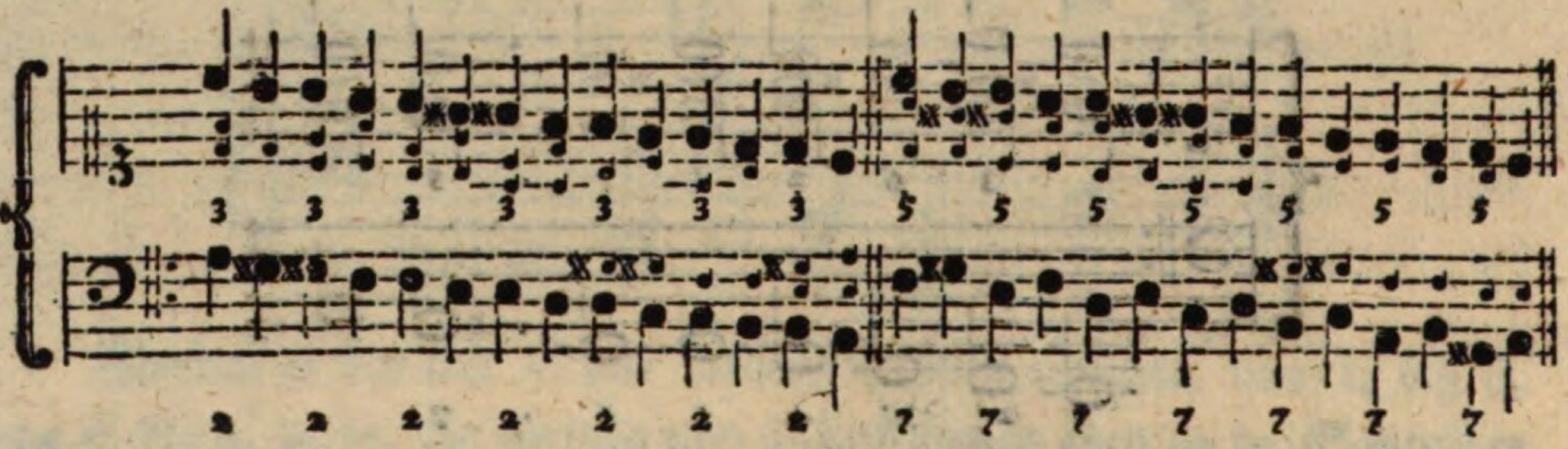


Nebensatzleitern:

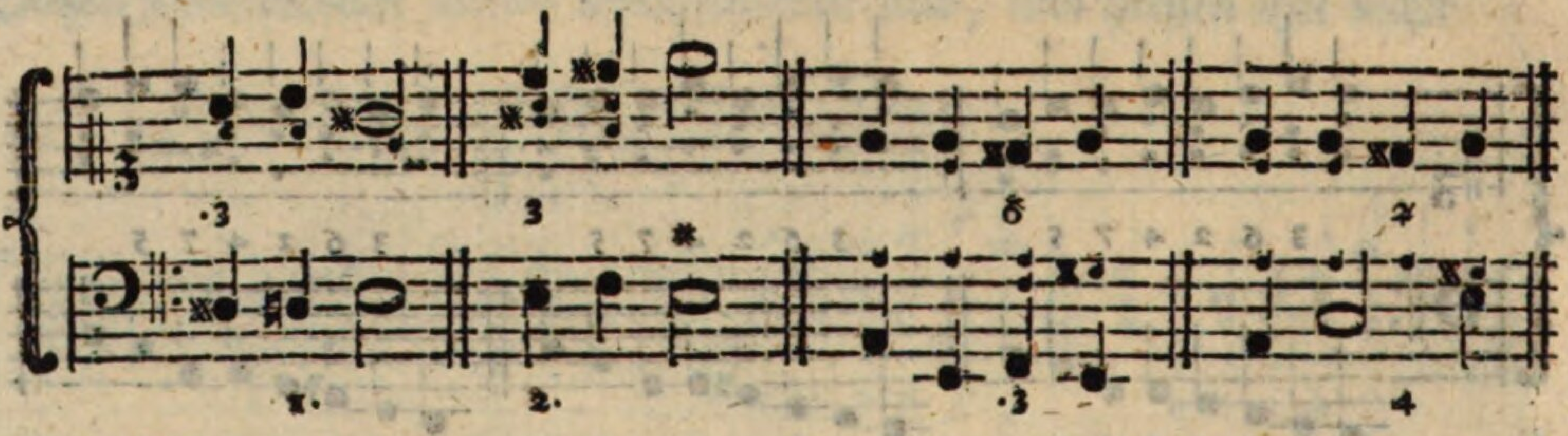


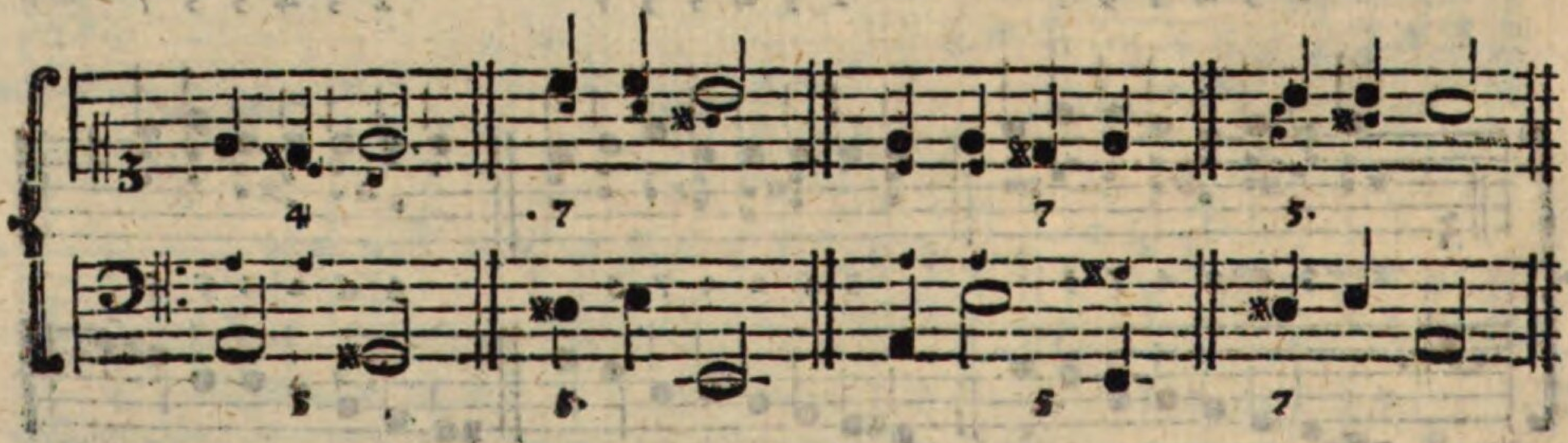
Ich

Ich vermuthe, daß manche die dissonirenden Sätze in diesen diatonischen Leitern für sehr widerwärtig, wo nicht gar für unmusikalisch ausgeben mögten; werden sie aber noch eben so urtheilen, oder vielmehr bekennen müssen, daß sie nach dem hierdrauf folgenden Exempel wirklich harmonisch zusammenhängen, und also zur Musik gehören?



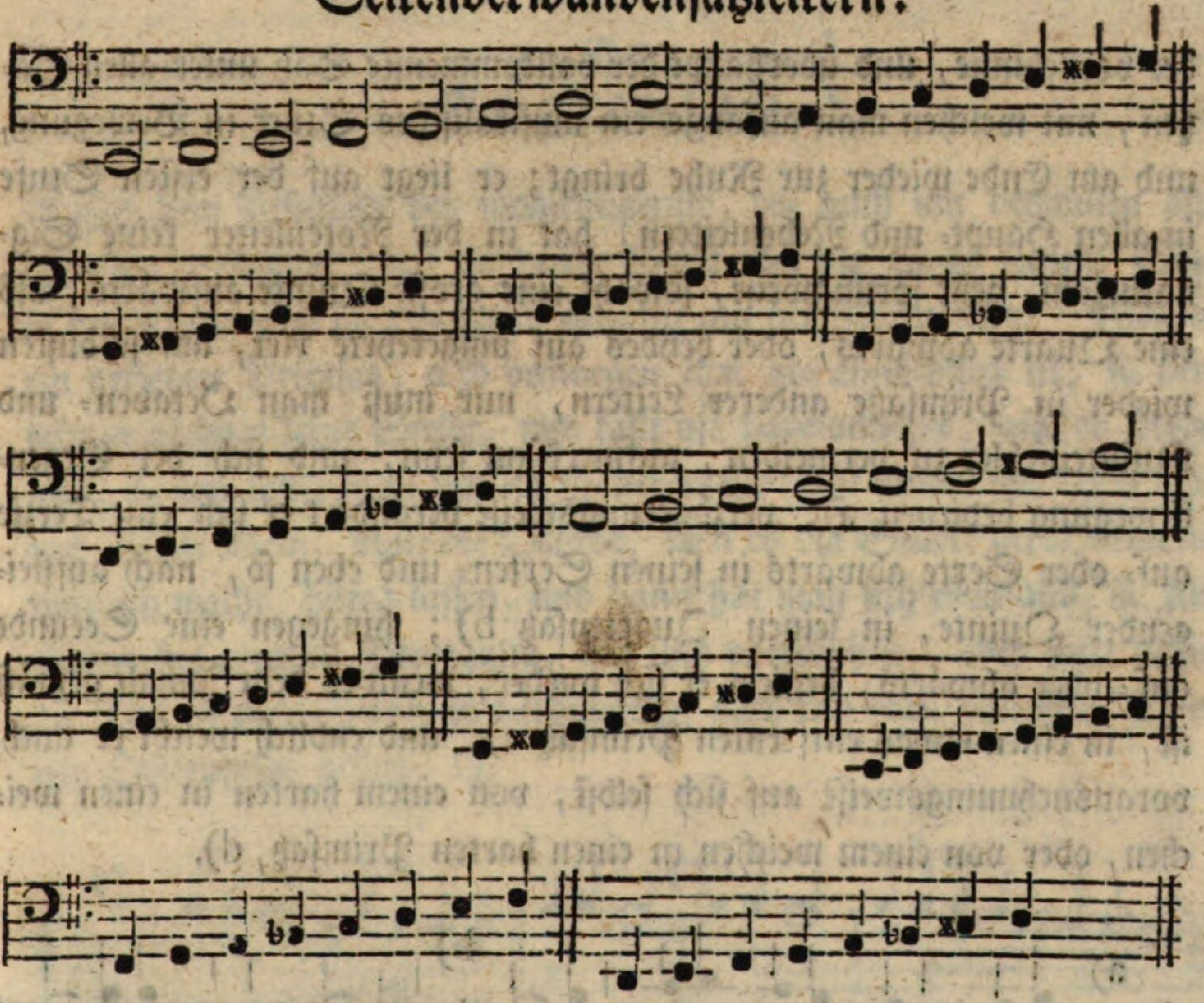
Außerordentliche Satzleiter.





Die Reihe von fünf Hauptleitern anderer Tonarten, mit welchen die beyden C dur und A moll Hauptleitern in verwandschaftlicher Gemeinschaft stehen, nenne ich die

Seitenverwandensatzleitern:

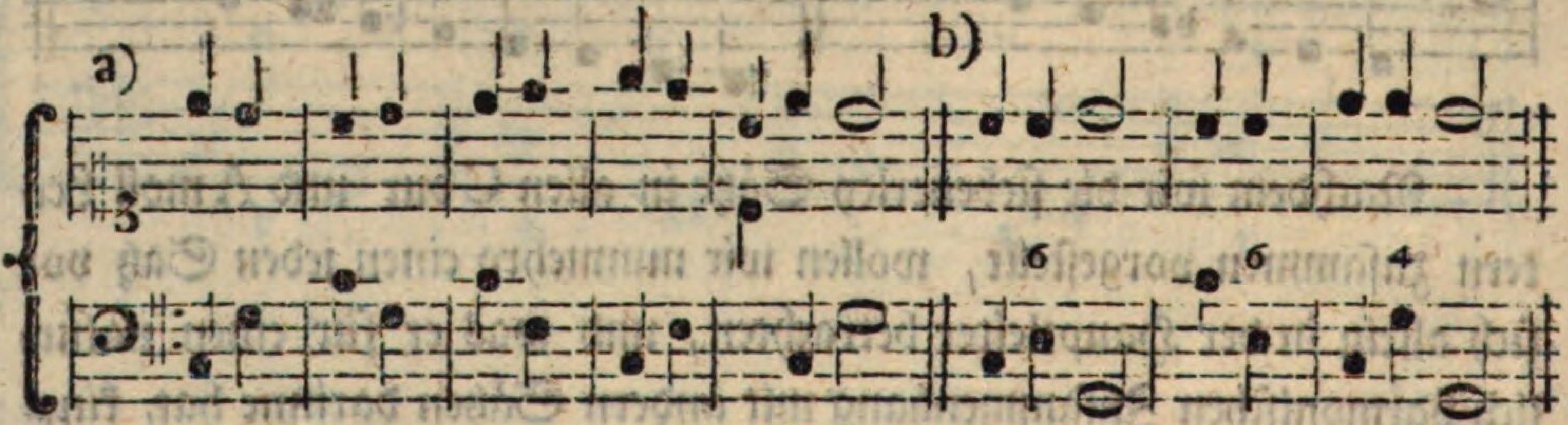


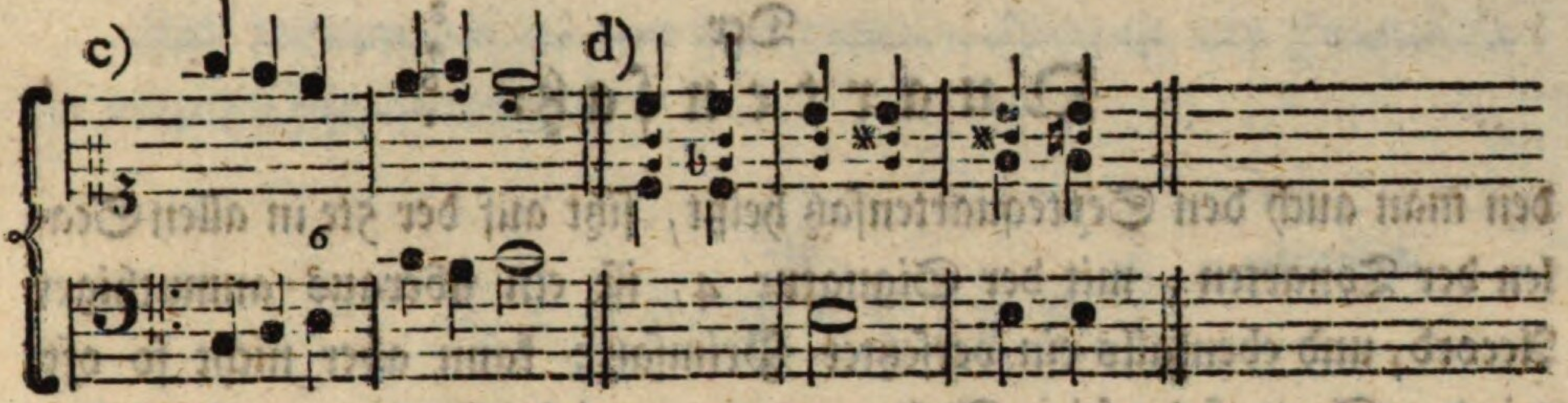
Nachdem wir die siebenerley Sätze in allen C dur und A moll Leitern zusammen vorgestellt, wollen wir nunmehro einen jeden Satz vor sich allein in der Hauptleiter betrachten, und was er für einen natürlich harmonischen Zusammenhang mit andern Sätzen darinne hat, kürz-

lich anzeigen. Wir nehmen zuerst die drey consonirenden Sätze vor, darunter ist

Der Primsatz $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\\1\end{smallmatrix}$

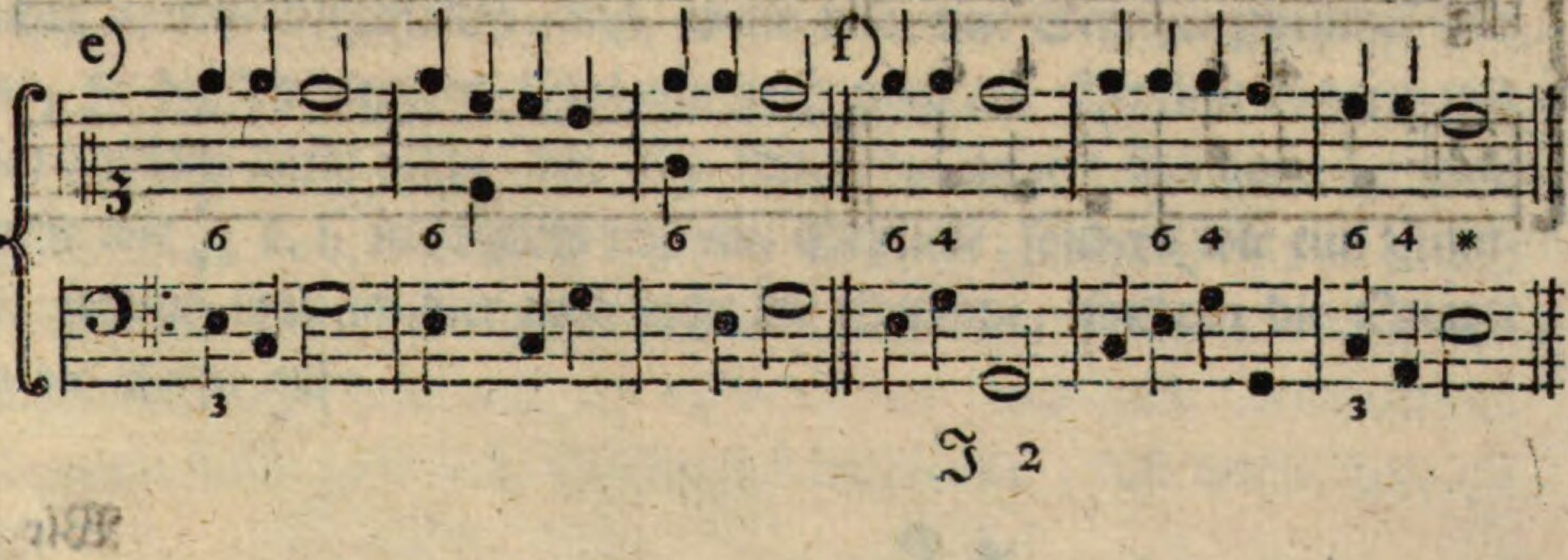
der vornehmste, und überhaupt der vollkommenste Satz unter allen Sätzen, mit welchen man anfangs ein musikalisches Stück in Bewegung, und am Ende wieder zur Ruhe bringt; er liegt auf der ersten Stufe in allen Haupt- und Nebenleitern, hat in der Notenleiter keine Signaturzahl, geht sprungweise, sowohl eine große Quinte aufwärts, als eine Quarte abwärts, oder beydes auf umgekehrte Art, am schönsten wieder in Primsätze anderer Leitern, nur muß man Octaven- und Quintenfehler zu vermeiden, aufmerksam seyn, und sich der Gegenbewegung bedienen a); verzögerungsweise verändert er sich eine Terzie auf- oder Sexte abwärts in seinen Sexten- und eben so, nach aufsteigender Quinte, in seinen Quartensatz b); hingegen eine Secunde auf- oder abwärts, begiebt er sich wieder, wenn es dem Inhalt gemäß ist, in einen etwas entfernten Primsatz c), und endlich weicht er auch, vorausnehmungsweise auf sich selbst, von einem harten in einen weichen, oder von einem weichen in einen harten Primsatz, d).





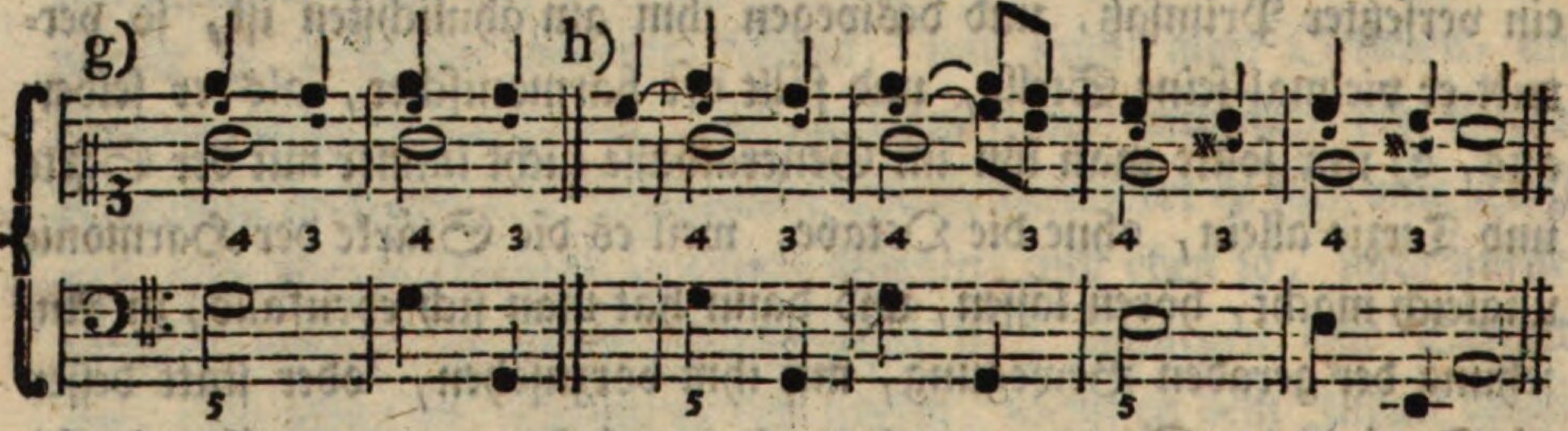
Der
Sextensatz 8 6 3 1

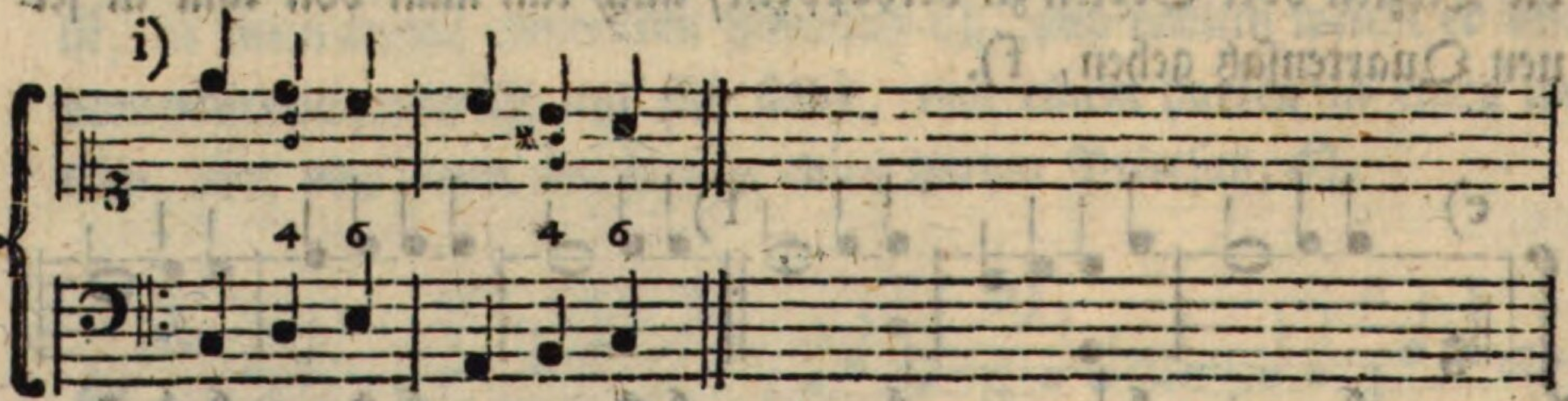
ist nach dem Primsatze der wohlklingenste, der auch um deswillen am öftersten vorkommt; hat die dritte Stufe oder die 3ie zu seinem Sitze in der Klang- und die 6te zur Signatur auf der Notenleiter. Weil er ein versetzter Primsatz, und deswegen ihm am ähnlichsten ist, so vertritt er vielmal seine Stelle, und fällt oft harmonischer, als er selber, aus, e) nur sollte man ihn im Generalbasse nicht immer mit der Sexte und Terzie allein, ohne die Octave, weil es die Stärke der Harmonie ungleich macht, hören lassen, und dann hat man sich ebenfalls, in Ansehung der geraden Bewegung, mit ihm vorzusehen, oder statt dessen die Terzien oder Sexten zu verdoppeln, auch kan man von ihm in seinen Quartensatz gehen, f).



Der Quartensatz: 8 4 6 1

den man auch den Sextequartensatz heißt, sitzt auf der 5te in allen Scalen der Tonarten, mit der Signatur 4, ist ein überaus anmuthiger Accord, und ebenfalls ein versetzter Primsatz; kann aber nicht so oft, wie der Sextensatz, seine Stelle vertreten; vielmehr hat er die besondere Eigenschaft, daß er die Cadenz in den herrschenden Primsatz durch sein Vorhergehen gleichsam anmeldet g), dann darf er von seiner Quarte in die große Terzie, sowohl gebunden, als frey rücken h). Ueberdieß kann er auch zuweilen in den Hauptleitern die Stelle des Terziequartensatzes vertreten i):





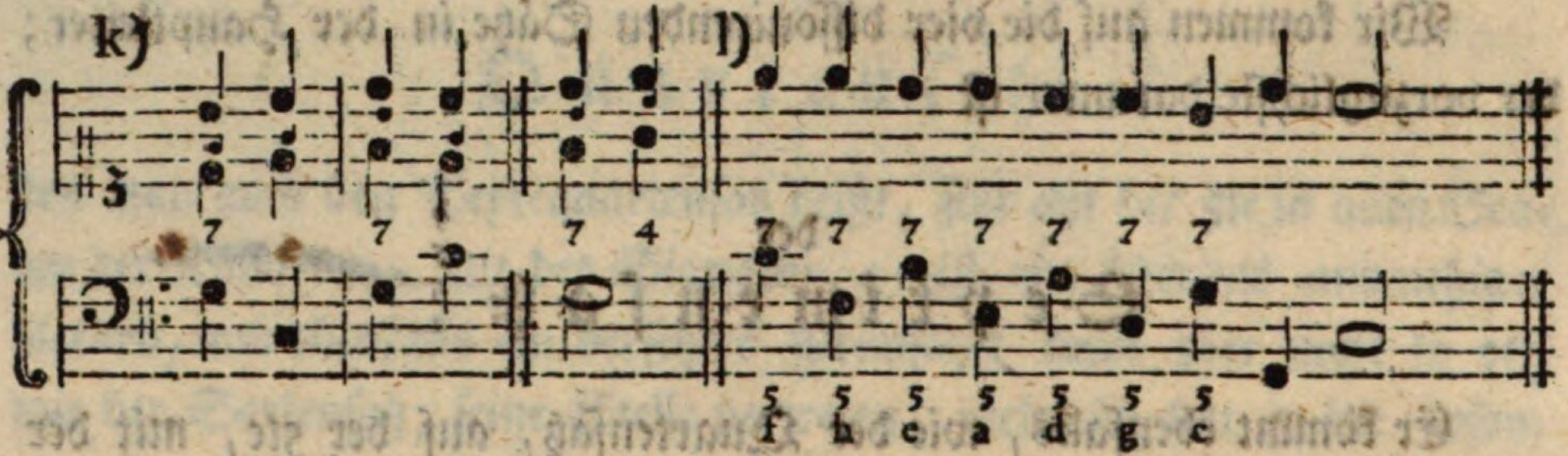
Wir

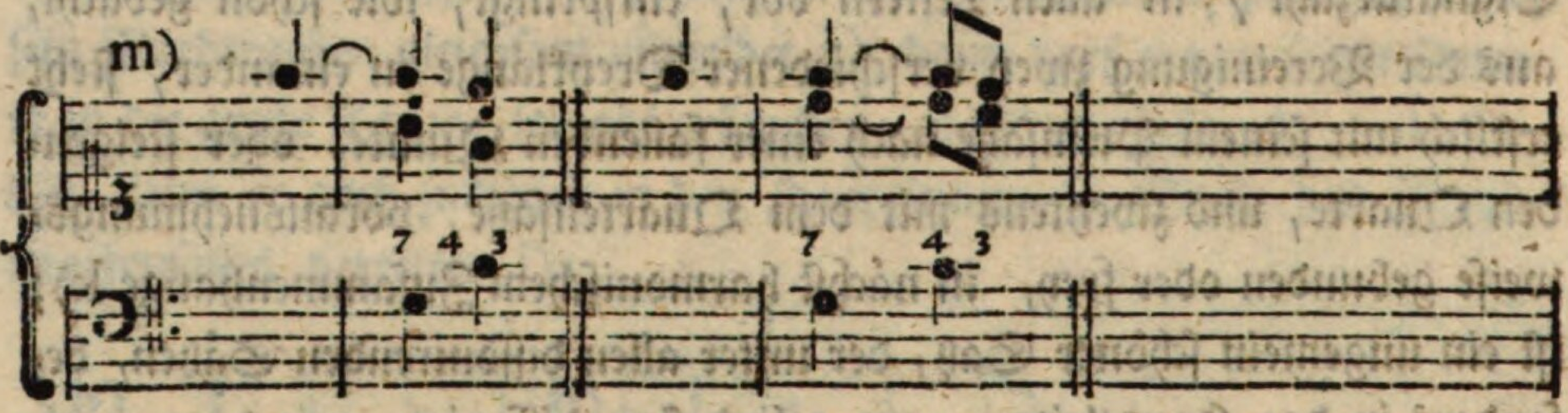
Wir kommen auf die vier dissonirenden Sätze in der Hauptleiter; der vorzüglichste darunter ist

der

Septimensatz: $\begin{smallmatrix}7\\5\\3\\1\end{smallmatrix}$

Er kömmt ebenfalls, wie der Quartensatz, auf der 5te, mit der Signaturzahl 7, in allen Leitern vor, entspringt, wie schon gedacht, aus der Vereinigung zwey verschiedener Dreyklänge in einander, steht erstlich mit seinem Primsatze nach einer fallenden Quinte, oder steigenden Quarte, und zweytens mit dem Quartensatze, vorausnehmungsweise gebunden oder frey, in nächst harmonischem Zusammenhange k); ist ein ungemein schöner Satz, der unter allen dissonirenden Sätzen, besonders in der Hauptleiter, am gelindesten dissonirt, wie denn auch unmittelbar ein Septimenaccord auf den andern folgen kann, welches nichts anders, als eine diatonisch dissonirende Fortschreitung mit den sieben Septimensätzen, aus einer Leiter in die andere, ist l). Uebrigens halt ich es mit dem gründlichen Fux, daß nämlich die Septime bloß bey liegenbleibendem Basse, allein abwärts in die Sexte, und bey guter Einrichtung auch aufwärts in die Octave aufzulösen sey; ich gestehe es aufrichtig, ich sehe keinen Grund, der Matthesonischen Meynung darinne beyzufallen, daß, wenn man eine Septime zweymal bindet, sie bey der zweyten Bindung auch noch als Septime klingen und sich auflösen lassen solle; bey m) klingt die andere Bindung $\frac{f}{c}$, nicht mehr wie $\frac{f}{g}$, d. i. nicht mehr wie eine Septime, sondern wie eine Quarte, folglich löst sich hier auch nicht die Septime, sondern die Quarte in die Terzie auf:



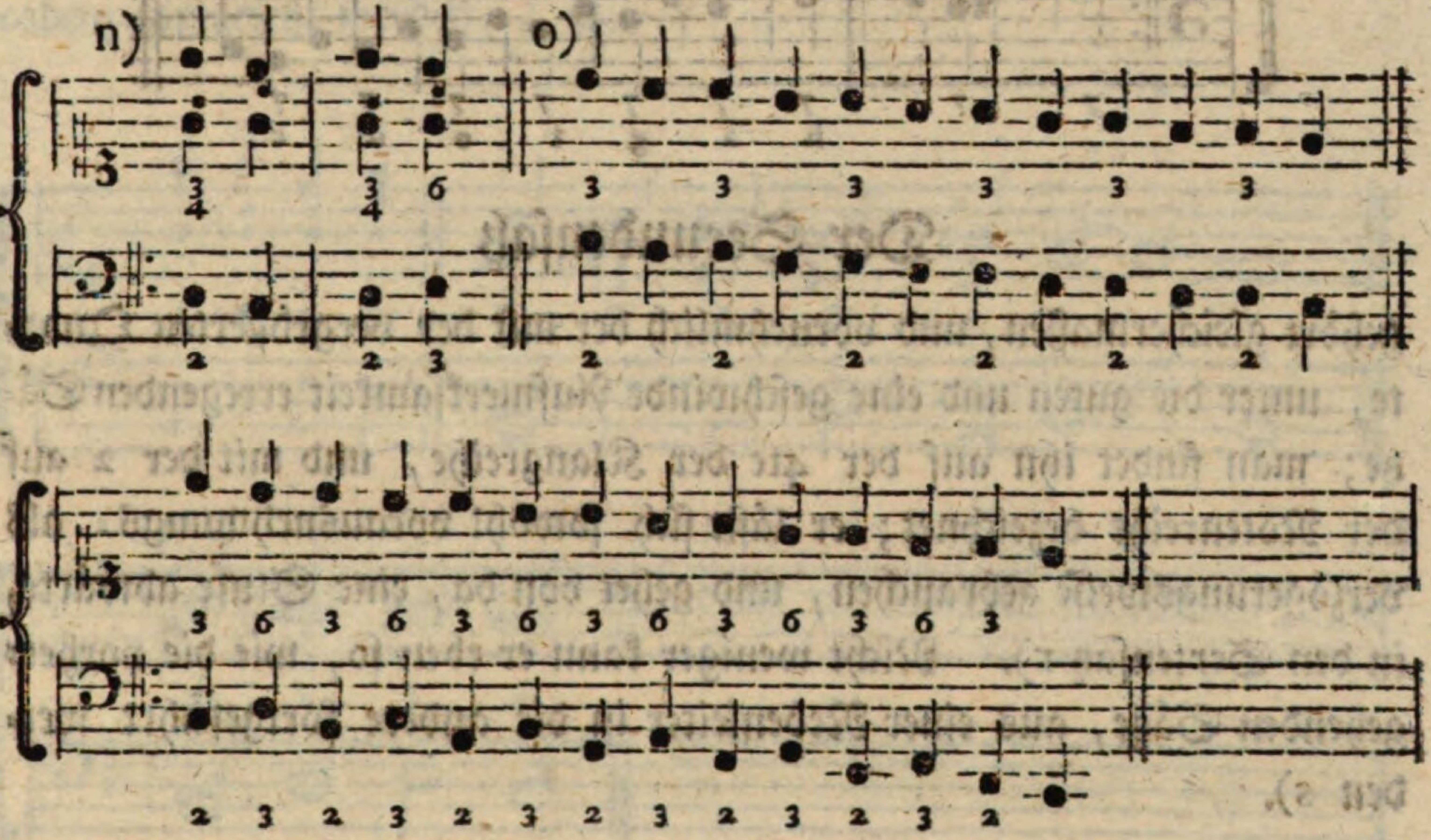


Der Terziensatz. 3 4 6 1

oder insgemein genennter Terzquartensatz, weil die Terzie darinne dissonirt, hat allemal auf der 2de seinen Sitz in der Klangleiter, und die 3. zur Bezeichnung in der Notenleiter, steht mit dem Primsatze eine Stufe abwärts, und mit dem Sextensatze eine Stufe aufwärts, in genauer Vereinigung n). Es ist nicht allein ein afficirender, sondern auch ein dergestalt vortheilhaftiger Satz in der Musik, daß man auch nicht einmal mit ihm wider die gerade Bewegung einen Fehler begehen kann; sowohl seine Oberstimmen, als auch seine Baßstimmen, machen allezeit eine stufengängig angenehme Melodie auf einander, und es ist nur Schade, daß er bey allen diesen Vortheilen nicht fleißiger gebraucht wird. Auch kann man ebenfalls mit ihm, und zwar auf zweyerley angenehme Art, vorausnehmungsweise aus einer Nebenleiter in

die

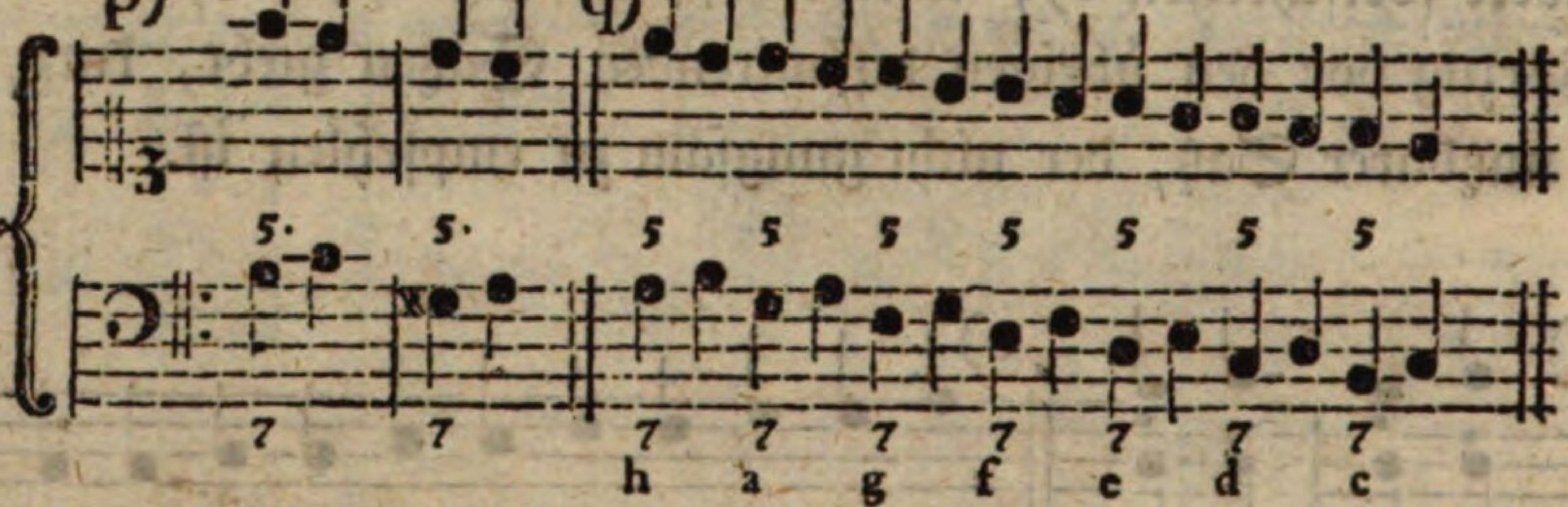
die andere fortschreiten o), welche doppelte Eigenschaft ihm abermal einen Vorzug vor den übrigen dissonirenden Sätzen giebt, kurz, es ist ein so nutzbarer Satz, der nicht gnugsam zu empfehlen ist.



Der Quintensatz 5 6 3 1

sonst Sextequintensatz genennet, ist ebenfalls ein sehr rührender Accord, liegt in der Klangleiter auf der 7me, und wird zuweilen, wie hier, mit der einfachen 5. signirt, hängt nur aufsteigend nach einer Stufe mit dem Primsatze am natürlichsten zusammen p). Man kann ihn ebenfalls diatonisch fortsetzen, und damit aus einer Leiter in die andere kommen q).

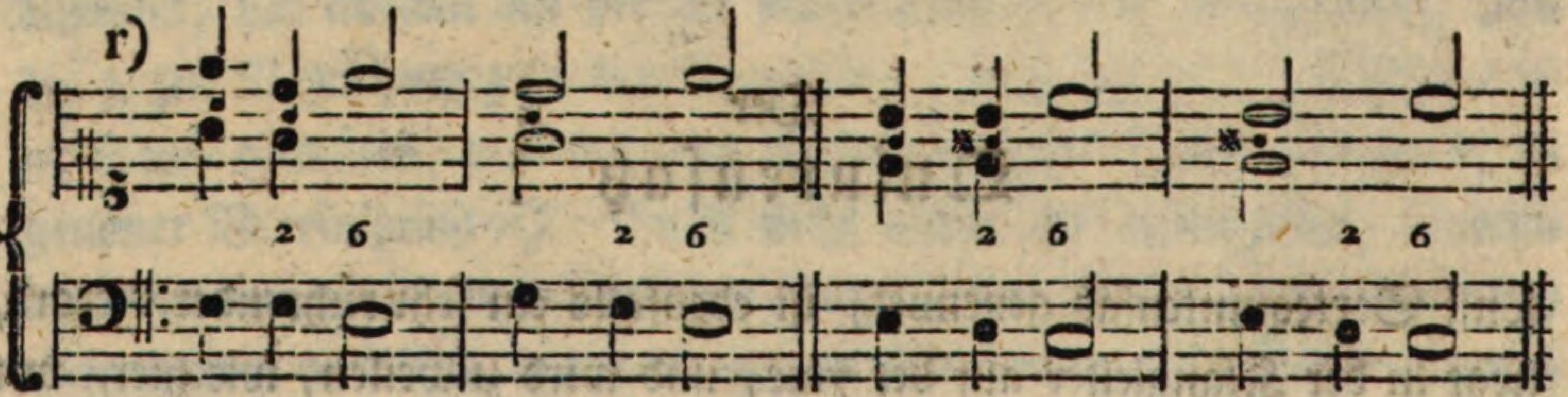
p) q)



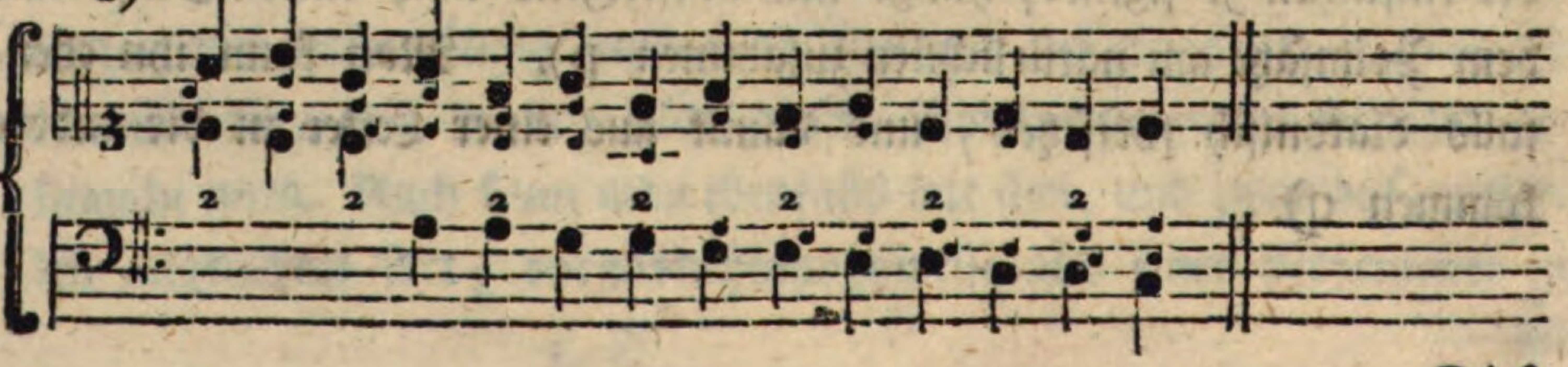
Der Secundensatz

gehört gleichermaßen, und vornehmlich der mit der vergrößerten Quarte, unter die guten und eine geschwinde Aufmerksamkeit erregenden Sätze; man findet ihn auf der 4te der Klangreihe, und mit der 2 auf der Notenreihe bezeichnet; er läßt sich sowohl vorausnehmungs- als verzögerungsweise gebrauchen, und gehet von da, eine Stufe abwärts, in den Sextensatz r). Nicht weniger kann er eben so, wie die vorhergehenden Sätze, aus einer Nebenleiter in die andere fortgeführt werden s).

r)

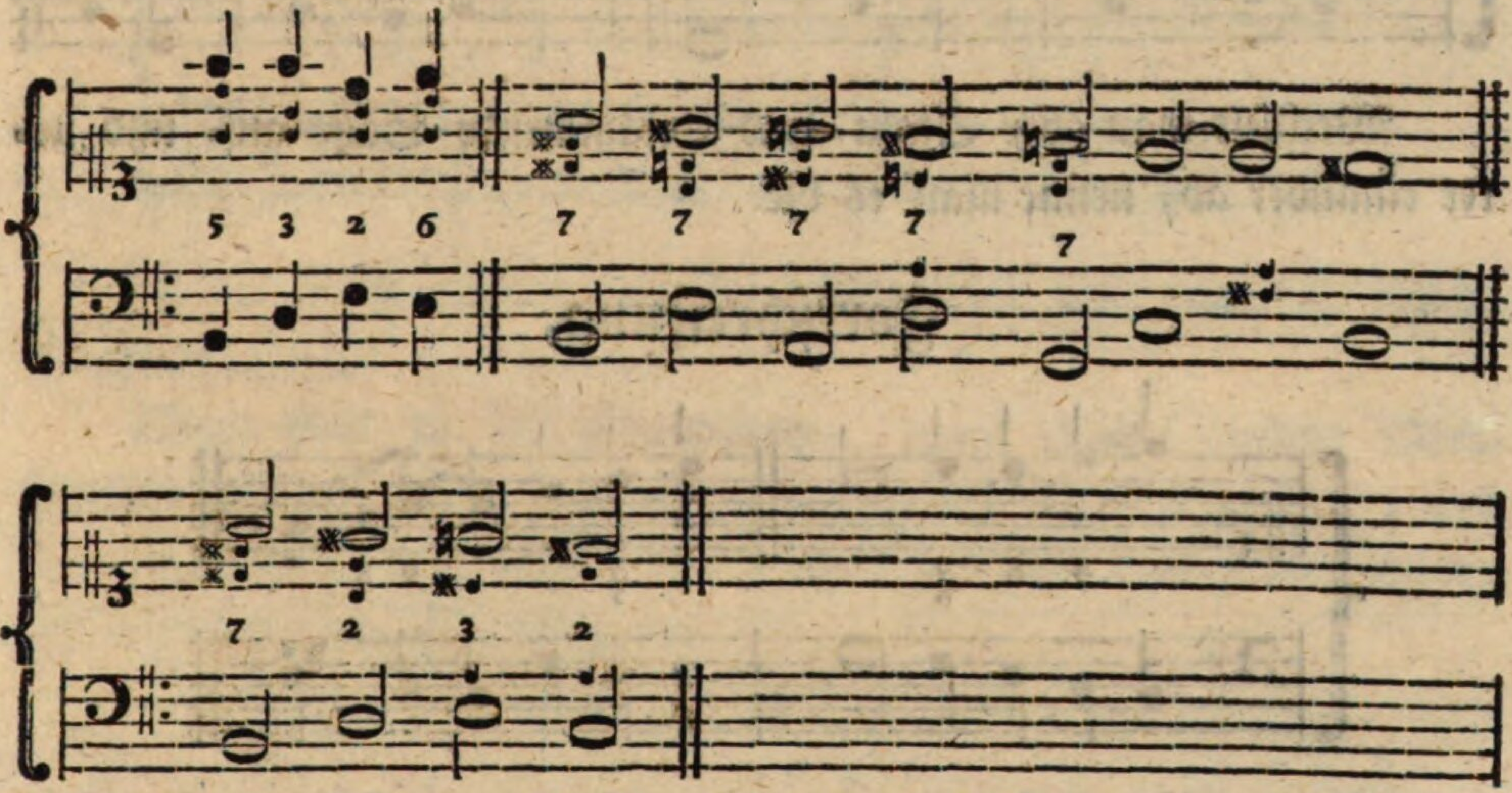


s)



Diese

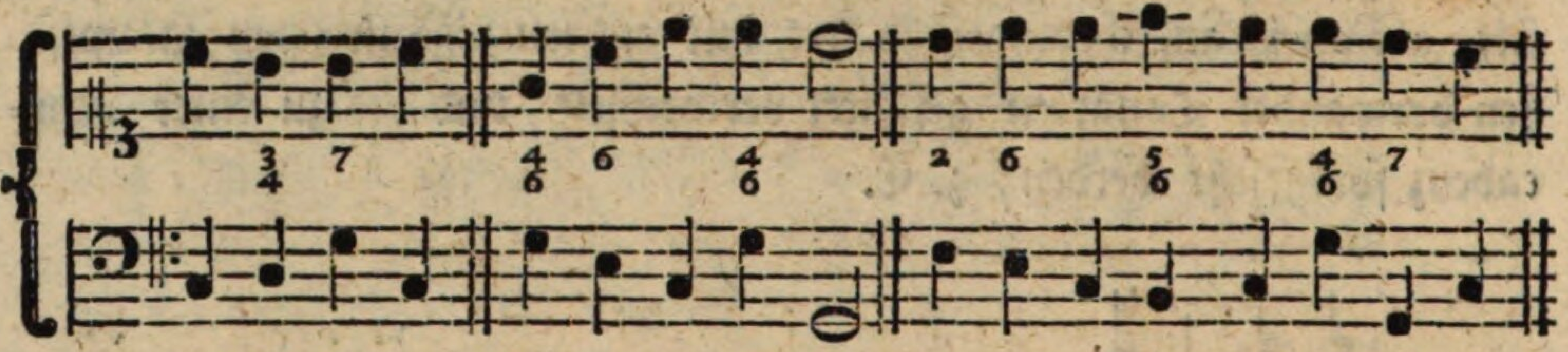
Diese viererley dissonirende Hauptsätze können, und zwar vornehmlich in Recitativen, so wohl zierlich unter sich diatonisch abgewechselt, als auch, auf chromatische Art, mit andern dissonirenden Hauptsätzen verwander Tonarten geschickt verwechselt, und bis zu einer Ruhcadenz fortgesetzt werden, z. E.



Auf die sieben Hauptleitersätze jeglicher Tonart kommt bey dem Moduliren das allermeiste an. Die Nebenleitersätze, die ein beständiges Absehen auf die Hauptleitersätze, und unter sich selber eine ähnliche Beziehung auf einander haben, dienen zu einer weitern Ausführung der Modulation in den Tonarten.

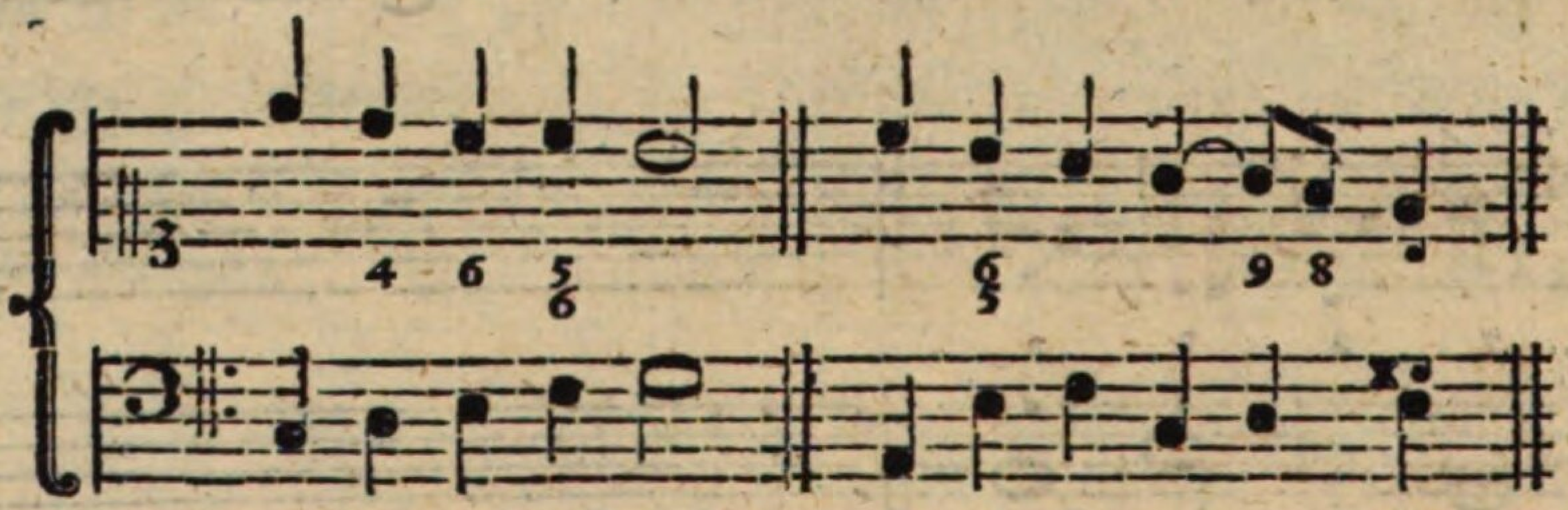
Wenn man die Stamleitersätze in einer Tonart unter sich allein abwechselt, so heiß ich das die

Schreitung.



Wechselt man aber Stam= und abstammende Sätze auf= und unter einander ab, nennt man es die

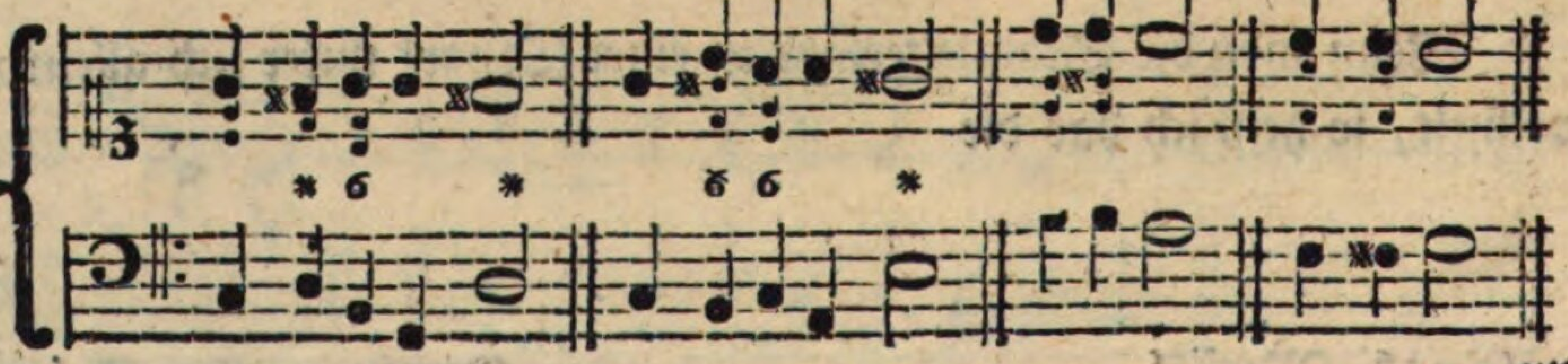
Fortschreitung.



Beydes, die Schreitung und Fortschreitung auf= und untereinander, macht die diatonische Modulirart aus.

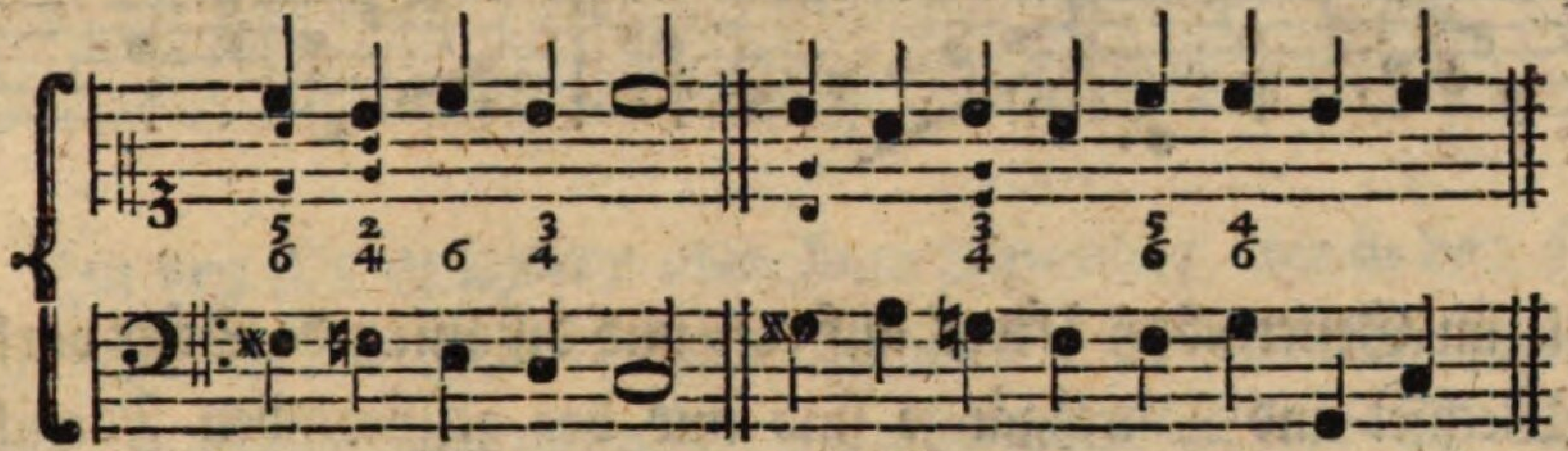
Die Abwechselung stamverwander Sätze mit Seitenverwanden bekommt den Namen der

Ausschreitung.



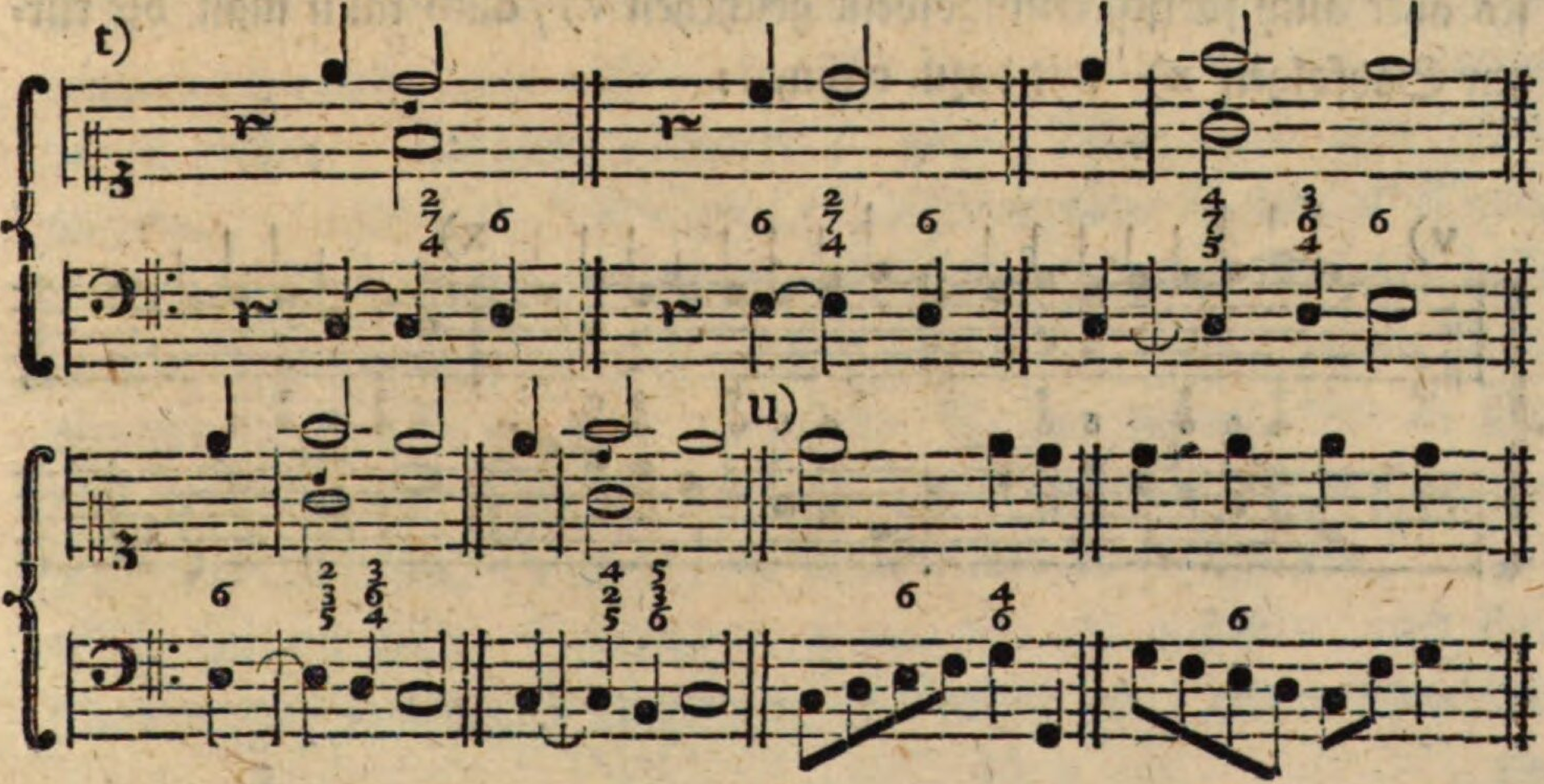
und umgekehrt, die Abwechselung seitenverwander Sätze mit Stammverwanden, die

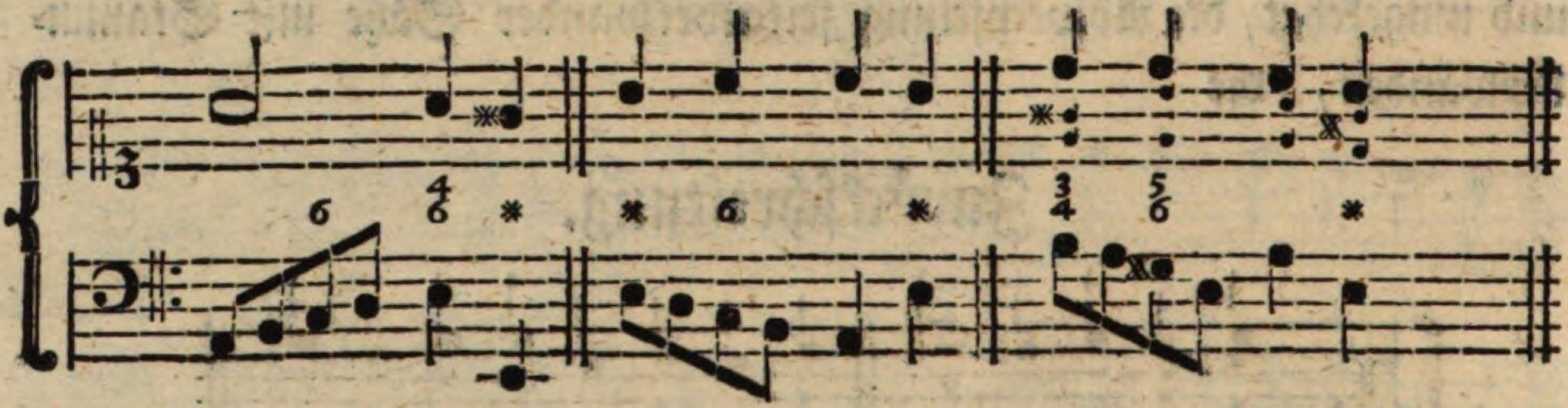
Zurückschreitung.



In der Ausschreitung und Zurückschreitung nach einander besteht die chromatische Modulirart.

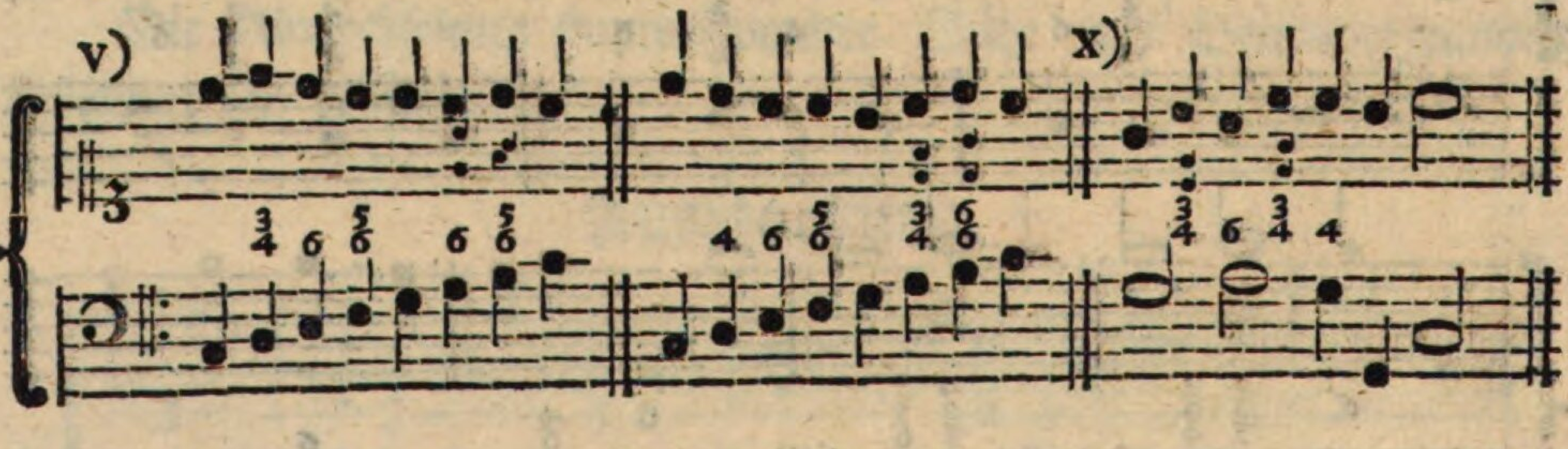
Wenn man zu der Grundstimme eines Satzes andere Oberstimmen vorausnimmt, so nennet man das den **Wechselgang** t), und wenn man die Oberstimmen eines Satzes zu einer andern Grundstimme verzögert, den **Durchgang**, u).

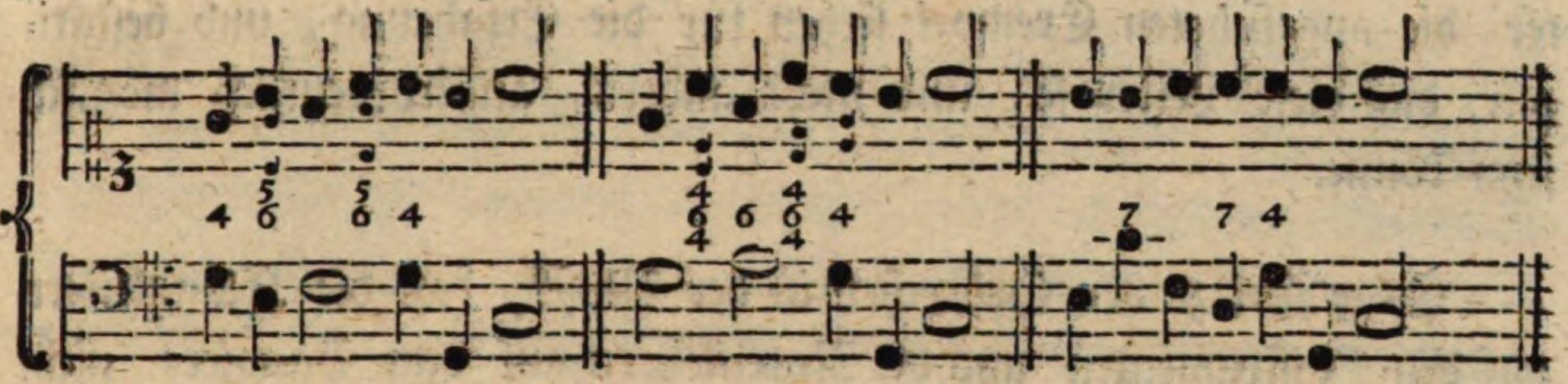




Die im Generalbaß öfters auf con- und dissonirende Sätze vorkommende Wechsel- und Durchgänge sind nur bey geschwinden Fortschreitungen, und auch meist nach Schritten auf- und abwärts, anzubringen. Es sind derselben sehr vielerley Arten, daher ich, um das kurze zu beobachten, auch nur einige davon anführen können.

In den **Hauptleitern** kann man mit den sieben Sätzen, wie wir es schon oben, nach der C dur- und A moll Tonart, in Exempeln vorgestellt haben, schreitungsweise gerade auf- und absteigen; es kann dieses aber auch fortschreitungsweise geschehen v), auch kann man die kurzen Satzfolgen x) mit dazu rechnen:





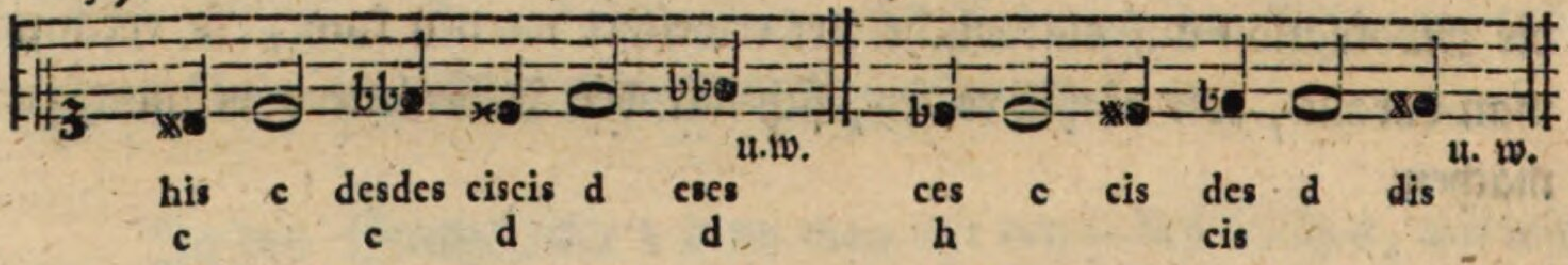
In den **Nebenleitern** aber kann man nicht, wie in den Hauptleitern, satzweise auf- und absteigen, hingegen desto veränderlicher sprungstufen- vorausnehmungs- und verzögerungsweise, vor- und rückwärts darinne, von einem Satze in den andern kommen; weil nun dadurch die Modulation auf diatonische Art erweitert werden kann, so erkennt man daraus, wie nöthig es sey, sich mit den Nebenleitern bekannt zu machen.

Die **außerordentliche** Leiter ist, wie ich sie in vorherigen vorgestellt, wohl noch was ziemlich unbekanntes. Sie besteht aus lauter Dissonanzen, und kommt bloß den weichen Tonarten zu. Die Alten wußten von solchen gar nichts, ihre Nachahmer wollen eben so wenig davon wissen. Rameau verwirft sie ganz, Mattheson zum Theil, worinnen er recht hat, Spies giebt ihnen schimpfliche Namen, d'Alembert und Serre halten sie meistens für richtig, können sich aber nicht in ihre Sitze finden; die jetzt in Deutschland sich hervorthuende Tonkünstler bringen sie in ihren praktischen Werken gut an, sind in Betref der Sitze aber auch nicht recht einig; hoffentlich bringt nunmehr diese von mir besonders angezeigte Leiter alles in Richtigkeit. Die Sätze darinne haben ihre Sitze nach eben den Klangstufen, und ihre Namen nach eben den Notensignaturen, wie in einer ordentlichen Lei-

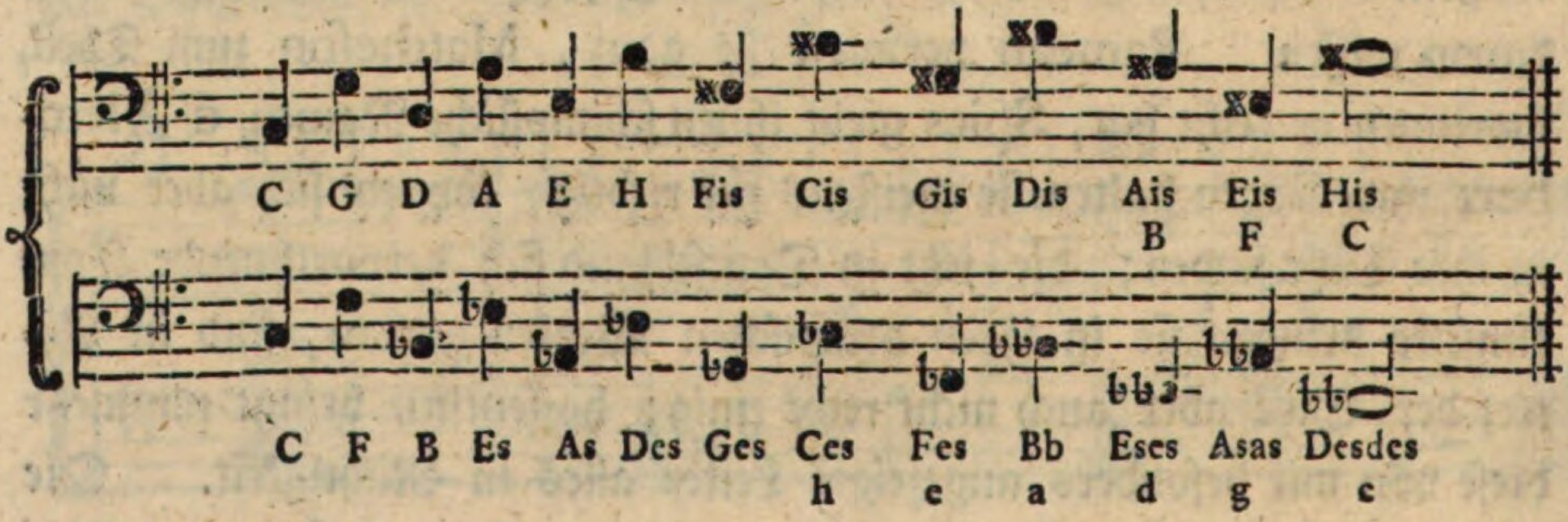
ter, die angeführten Exempel stehen für die Erfahrung, und bestätigen, daß diese Leiter so, und nicht anders, außerordentlich möglich seyn könne.

Es gehört zu den Gebrechen in der Musik, daß die Klangleitern auf den Instrumenten und die Notenleitern auf dem Pappiere nicht recht mit einander übereinkommen. Die Ursache ist, weil einerley Klang auf den Notenleitern, dreyerley Stellen y), und gegentheils, dreyerley Klänge darauf, einerley Stelle haben können, z).

y) z)



Wer noch deutlicher davon überzeugt seyn will, beliebe folgende Cirkelgänge anzusehen:



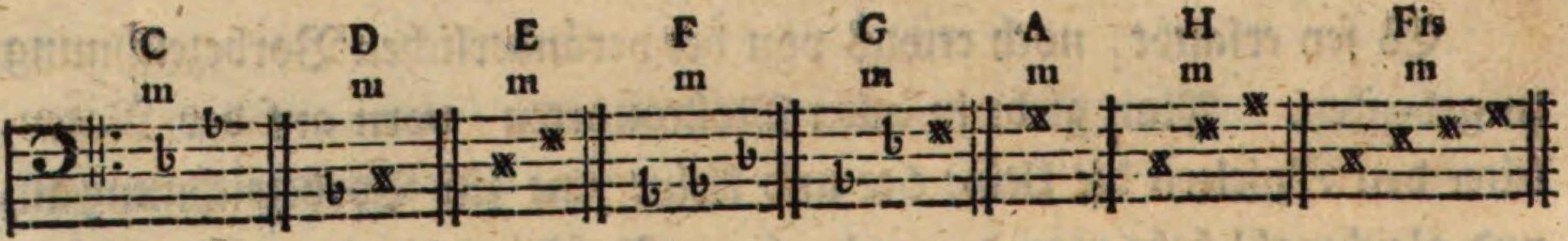
so wird er, wenn er jeden Cirkelgang mit dem ordentlichen C angefangen, am Ende bey dem ersten mit einem his, und bey dem andern mit einem

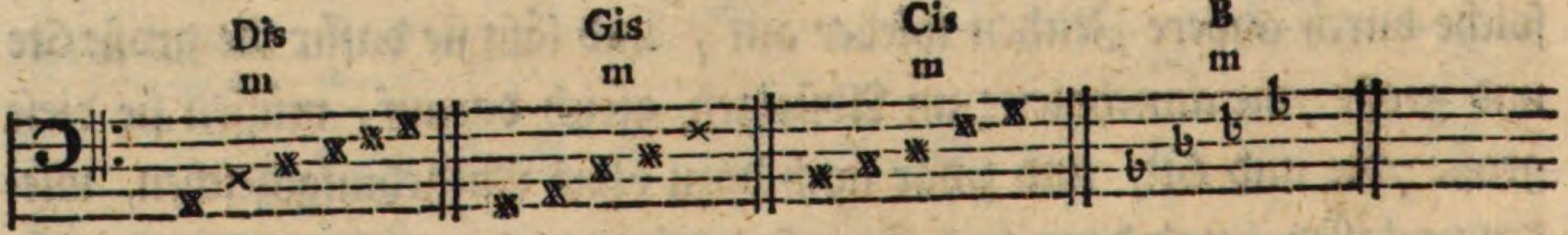
einem des des, d. i. in beyden Fällen mit einem unordentlichen c, sowohl den Stellen, als Namen nach, herauskommen. So viel Nachtheil nun dieses der Tonkunst verursacht, indem es das musikalische setzen, zeichnen, zählen, schreiben, lesen, spielen, treffen, mühsam macht, so wenig ist doch zu hoffen, daß sich jemals die Grade auf den Notenleitern nach den Stufen in den Klangleitern werden einrichten lassen. Das beste ist, daß in praktischen Ausgaben berühmter Meister dergleichen bunte Notenzeichnungen nicht alle Tage zum Vorscheine kommen.

Es würde allemal tadelnswürdig seyn, wenn man unter andern ein leichtes C dur, das weder ✱e noch be hat, durch ein His, oder gar Des des dur, und ein A moll, durch ein Gis gis moll, schwer machen, und die Spieler damit vexiren wollte.

Es sey erlaubt, noch etwas von der veränderlichen Vorbezeichnung zu gedenken. Man giebt in allen Molltonarten vorn auf der Notenleiter den Spielern die kleine 6te und kleine 7me zur Vorbezeichnung an, und gleichwohl hebt man darnach, beym Aufsteigen in der Klangleiter, solche durch andere Zeichen wieder auf, und läßt sie dafür die große 6te und große 7me annehmen; im Absteigen, gleich darauf, müssen sie diese große 7me und 6te, und zwar noch dazu ohne Aufhebungszeichen, wieder verlassen, und denn sind sie erst genöthiget, nach der Vorbezeichnung, sich an die kleine 7me und 6te zu halten; ich dächte, es könne niemand zweifeln, daß diese sonderbare Grundstimmen-Veränderung die heutige Richtigkeit der gebräuchlichen Tonbezeichnung sehr ungewiß und verdächtig machen müsse.

Man pflegt noch itzo zweyerley Tonarten, sowohl einer verschiedenen harten, als einer andern weichen, eine und eben dieselbe Vorbezeichnung zu geben: G dur, sey z. B. die harte, und E moll, die weiche Tonart, so wird ✱f die eingeführte Vorbezeichnung von beyden seyn; nun ist ✱f in G dur der Charakter, oder die große 7me, und in E moll ist es die große 2de, wie soll es nun richtig seyn, daß man eine 2de zur Vorbezeichnung einer ganzen Tonart machen könne? nein, nein, zweyerley Tonarten können nicht einerley Vorbezeichnung haben. In eine jede weiche Tonart gehört die kleine 6te, und große 7me, sie muß in solchen eben sowohl auf- und absteigen, als wie die harte in der großen 6te und 7me, mithin muß eine jedwede ihre eigene, von allen den übrigen weichen Tonarten unterschiedene Vorbezeichnung haben, wie man es in folgendem Auffsatze, so eingerichtet, sehen kann:





Daß einer jeden weichen Tonart der Charakter, oder die große Septime, als A moll ✱g, E moll ✱d, D moll ✱c, G moll ✱f etc. eben so wesentlich zukommt, wie der harten Tonart, das bleibt bey alledem, wenn man sie gleich vorne auf den Linienleitern nicht, wie es doch seyn sollte, vorgezeichnet findet, eine fest theoretische Wahrheit; wie

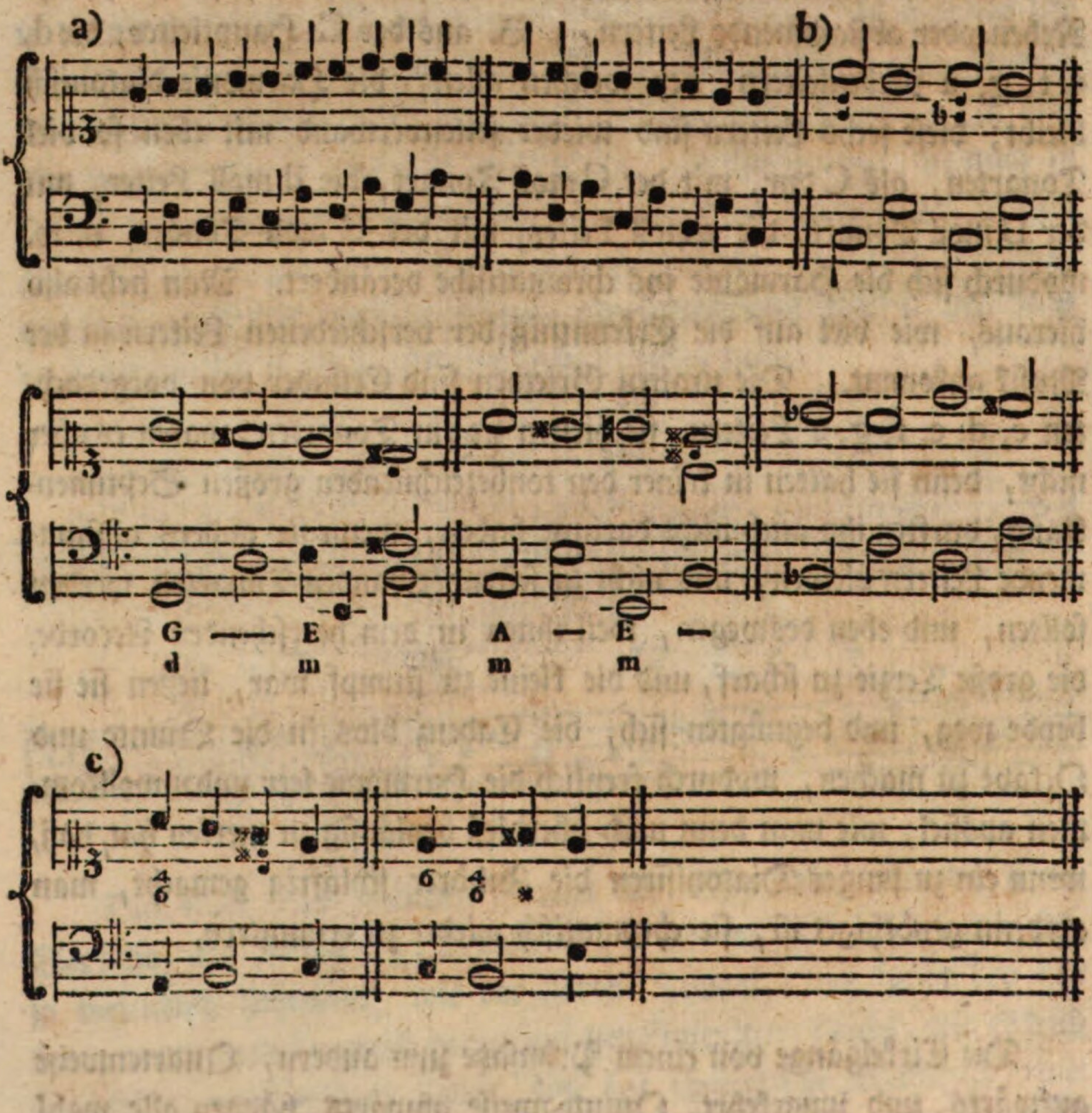
sie

sie denn alle praktischen Werke in- und ausländischer Tonkünstler, die jemals herausgekommen sind, bestätigen.

Aus der Versetzung der sieben Klänge, in der Haupt- oder Stammleiter einer jeden Tonart, entstehen wiederholtermasen, fünf ähnliche Neben- oder abstammende Leitern, z. B. aus der C Hauptleiter, die d, e, f, g, a Nebenleitern, bey welchen allen, die Harmonie diatonisch bleibt; diese sechs Leitern sind wieder seitenverwand mit eben so viel Tonarten, als C dur, mit der C moll Tonart, die d moll Leiter, mit der D moll Tonart, die e moll Leiter, mit der C moll Tonart, u. w. wodurch sich die Harmonie ins chromatische verändert. Man sieht also hieraus, wie viel auf die Erkenntniß der verschiedenen Leitern in der Musik ankommt. Die uralten Griechen sind Erfinder von vorgedachten c, d, e, f, g, a Leitern, sie hielten sie für Tonarten, waren es aber nicht, denn sie hatten in keiner den tonbezeichnenden großen Septimenklang, durften ihn auch nicht darinne haben, wenn sie anders abstammende Leitern bleiben, und nicht zu seitenverwanden Tonarten werden sollten, und eben deswegen, weil ihnen in dem herrschenden Accorde, die große Terzie zu scharf, und die kleine zu stumpf war, ließen sie sie beyde weg, und begnügten sich, die Cadenz blos in die Quinte und Octave zu machen, wodurch freylich die Harmonie leer und unvollkommen ausfiel; wie man denn noch überdieß beyläufig zu merken hat, daß, wenn ein zu langes Diatonisiren die Zuhörer schläfrig gemacht, man alsdenn genöthiget ist, sie chromatisch wieder zu ermuntern.

Die Cirkelgänge von einem Primsatze zum andern, Quartenweise aufwärts, und umgekehrt, Quintenweise abwärts, hängen alle wohl

auf einander zusammen, und kommen der Diatonik sowohl, als auch der Chromatik zu a); hingegen hängen unter den Primsätzen, die Quintenweise aufwärts gehen, nur zwey und zwey, als nächstverwande, zusammen, und sind mehr der chromatischen Modulirart eigen b).



Alle Molltonarten weichen, vorausnehmungsweise, nach ihrem herrschenden Accord, wieder in eine moll Tonart, und das geschieht allemal mit Ueberspringung der ihr nächstverwanden Durtonart, als hier von A moll, über G dur, in E moll.

Da diese Ausweichungsart schon was fremdes an sich hat, so habe ich dem chromatischen A moll Exempel in b) gleichwohl ein paar noch fremdere Arten aus der diatonischen a moll Leiter bey c), wo zwey Tone übersprungen werden, beyfügen wollen.

Man kann, wenn man sichs erinnert, auf dreyerley consonirende, und viererley dissonirende Art, von einem Leitersatz in einen andern gehen, und solchemnach was harmonisch Zusammenhängendes hören lassen, wenn man, nach dieser Vorschrift es zu unternehmen, sich gefallen läßt:

machet euch in Gedanken

1.) eine Leiter aus, in welche ihr von einem Satz in einen andern gehn wollet.

2.) wählet auch unter ihren sieben Klängen einen, nach beliebiger Stufenzahl,

so bestimmt auch diese

3.) den Satz nach der Signaturzahl;

und ihr seyd in der ausgedachten Leiter.

Wenn man unten vorgestelltes Exempel mit Bedacht durchgeht, wird man wahrnehmen, daß in allen Absätzen der zwey obern Linienreihen, sich lauter diatonische Sätze aus den Tonleitern der Alten befinden, in den zwey untern aber, sich mit ihnen chromatische Sätze, aus den Tonarten der Neuern, vereinigen.

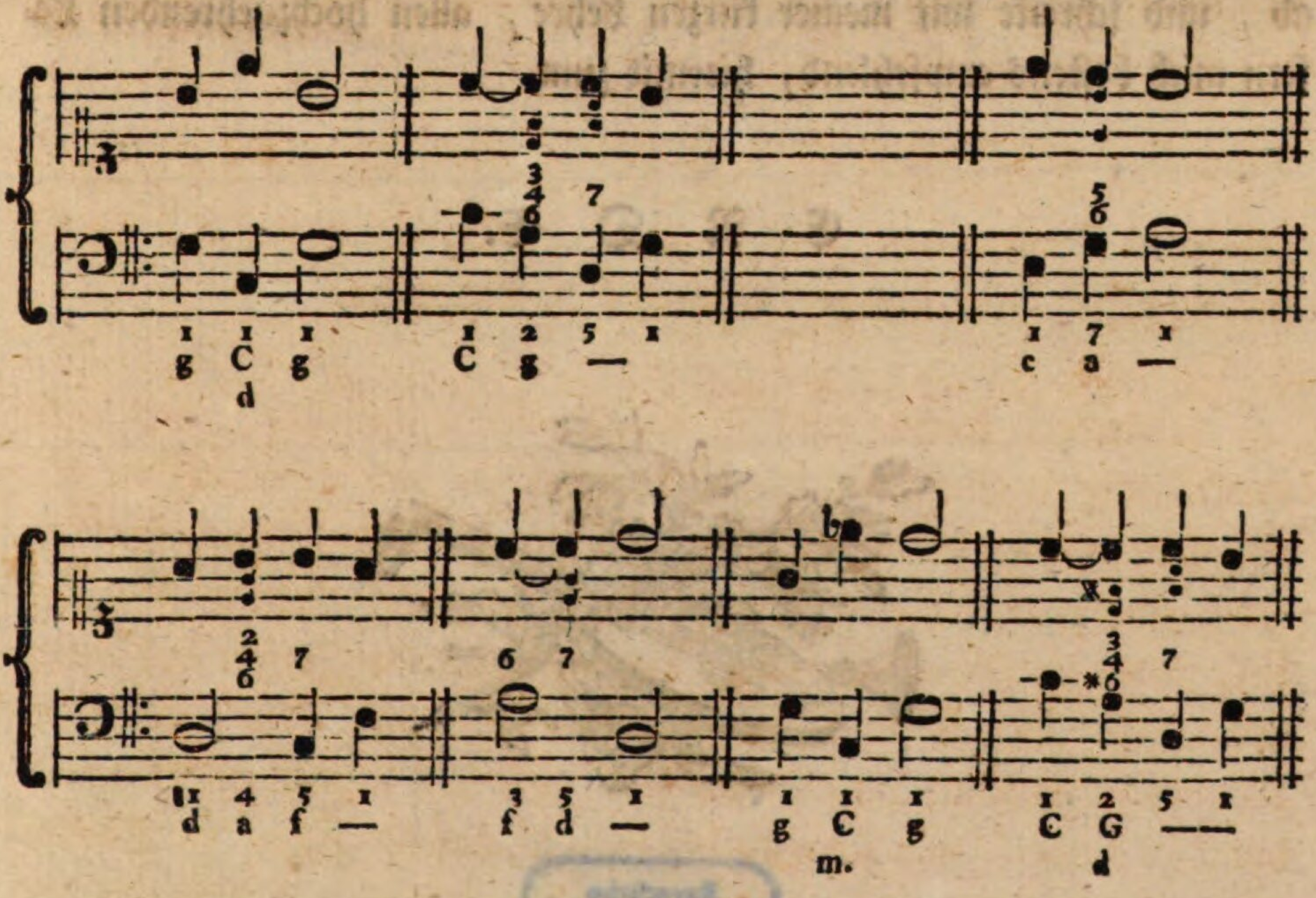
Was ist nun gewisser, als hier die Modulirart der Alten, mit der Modulirart der Neuen, vermischt zu sehen: Matheson und Heinichen, haben also nicht wohlgethan, daß sie die Tonleitern der Alten begraben, und zur ewigen Ruhe verwiesen zu haben, in ihren Schriften vorgegeben, woran die Meynung, daß zu einer Tonart nur eine Leiter gehöre, Ursache war.

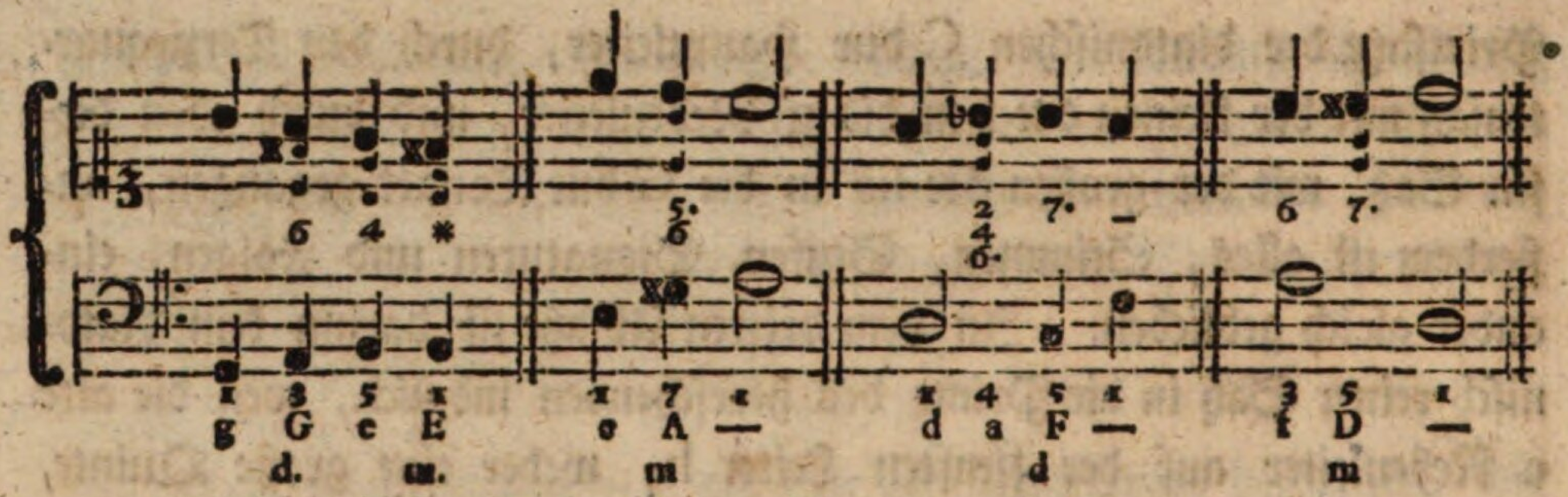
Sonst ist es freylich so, daß man ein oft einförmig auf einander gedehntes Diatonisiren, eben so leicht überdrüßig wird, als ein beständig kühn untereinander gewirrtes chromatisiren.

Außerdem kommt uns in nachstehendem Exempel, noch dieses merkwürdig zu Gesichte, daß die diatonischen und chromatischen Sätze, sonst in allen genau mit einander übereinkommen, sie behalten beynahe einerley Ober- und Unterstimmen, sitzen auf einerley Klangstufen, haben einerley Signaturen, und auch einerley Folgen auf einander. Zum Beweiß dessen, ist gleich aus dem ersten Absatze in beyden zusammengenommen Linienreihen klar, daß das heutige sogenannte C dur, auch mit C moll, wegen des gemeinschaftlich führenden Toncharakters h, verwand sey. In dem andern Absatze, ist man von dem

Prim-

Primsatze der diatonischen C dur Hauptleiter, durch den Terziequartensatz mit der kleinen 6te f in die g Nebenleiter, und durch eben diesen Satz, mit der großen 6te fis in die G dur Tonart gegangen, außerdem ist alles, Stimmen, Stufen, Signaturen und Folgen, einander gleich geblieben. In dem dritten Absatze ist darum kein diatonisch reiner Satz in die Prime des herrschenden möglich, weil die alte e Nebenleiter auf der fünften Leiter h, weder eine große Quinte, noch eine große Terzie aufzuweisen hat; mithin kann man darinne nicht anders, als chromatisch clausuliren. Musikforscher belieben die übrigen drey Absätze vor sich durchzugehen:





Nun wäre freylich eines und das andere beyzubringen noch übrig; allein ich würde, zumal da die Musik unauslehrlich und unauslernlich bleibt, zu weitläuftig werden müssen; ich breche daher ab, und schreite mit meiner kurzen Lehre, allen hochzuehrenden Lesern mich bestens empfehlend, hiermit zum

E N D E.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Ενδερπ 4/29 2

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Lingke, Georg F.

George Friedrich Lingkens Kurze Musiklehre in welcher nicht allein die Verwandtschaft aller Tonleitern, sondern auch die jeder zukommenden harmonischen Sätze gezeigt, und mit praktischen Beyspielen erläutert werden

Leipzig 1779

4 Mus.th. 890 a
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527393-2
VD18 14673878-001